ARTA 2/72

ARTA 2/72

SOMMAIRE

CONFRONTATIONS INTERNATIONALES		2
CADRAN		3
L'ART AU MILIEU DES HOMMES		
ION SĂLIȘTEANU	UNE EXPÉRIENCE D'ÉDUCATION PAR LA SYMPATHIE	5
* * *	DOCUMENT. 85 ANNÉES AUPARAVANT – DE L'EFFET MORAL DE L'ART	7
* * *	ART ET ÉDUCATION (ENQUÊTE; RÉPONSES DE: RADU BOGDAN, OCTAV GRIGORESCU, ION IANOȘI, TUDOR ȚOPA)	8
MAX BENSE, OSKAR HOLWECK	PROPÉDEUTIQUE. LE FONDEMENT RATIONNEL LE L'ART. SCOLARISATION DE L'OBSERVATION. EXPÉRIMENTATION SCHÉMATIQUE	10
MIHAI DRIȘCU	ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CRÉATION	14
ION FRUNZETTI	PROFIL. ION VLASIU	16
SYNTHÈSES ET ANALOGIES		
TITUS MOCANU	DU TEMPS ET DU MOUVEMENT	19
ANCA ARGHIR	LABORATOIRE: EXPRESSION-SIGNE-SIGNAL	21
ADINA NANU	ȘTEFAN IONESCU VALBUDEA	23
COLLECTIONS, MUSÉES		
OLGA BUȘNEAG	LA COLLECTION WEINBERG – LA VOCATION ISER	24
A.A.	LECTURE ET IMAGE	26
VISITES D'ATELIERS	BALÁSZ IMRE, HORIA FLĂMÂNDU, VASILE SOCOLIUC	28
IULIAN MEREUȚĂ	RÉFLEXIONS	34
RADU IONESCU	L'EXPOSITION « HOMMAGE AU PROFESSEUR GEORGE OPRESCU »	36
CIMAISES		39
COUVERTURES	I GEORGETA NĂPĂRUȘ: KERMESSE – HUILE III ANA LUPAȘ: TAPIS VOLANT, TAPISSERIE, BASSE–LISSE IV MIHAI GROSU: AFFICHE	

СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ		2
ЦИФЕРБЛАТ		3
ИСКУССТВО СРЕДИ ЛЮДЕЙ		
ИОН СЭЛИШТЯНУ	ОПЫТ ВОСПИТАНИЯ ПУТЕМ СИМПАТИИ	5
* * *	ДОКУМЕНТ 85-ЛЕТНЕЙ ДАВНОСТИ О МОРАЛЬНОМ ЭФФЕКТЕ ИСКУССТВА	7
* * *	ИСКУССТВО И ВОСПИТАНИЕ (АНКЕТА; ОТВЕЧАЮТ: РАДУ БОГДАН, ОКТАВ ГРИГОРЕСКУ, ИОН ИАНОШИ, ТУДОР ЦОПА	8
МАКС БЕНЗЕ ОСКАР ХОЛВЕК	ПРОПЕДЕВТИКА. РАЦИОНАЛЬНАЯ БАЗА ИСКУССТВА. ОБУЧЕНИЕ НАБЛЮДЕНИЮ. СХЕМАТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ:	10
МИХАЙ ДРИЖКУ	ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ И СПОСОБНОСТЬ К ТВОРЧЕСТВУ	14
ИОН ФРУНЗЕТТИ	ПРОФИЛЬ. ИОН ВЛАСИУ	16
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ		
ТИТУС МОКАНУ	О ВРЕМЕНИ И ДВИЖЕНИИ	19
АНКА АРГИР	ЛАБОРАТОРИЯ. БАРБУ НИЦЕСКУ	21
АДИНА НАНУ	ШТЕФАН ИОНЕСКУ ВАЛБУДЯ	23
КОЛЛЕКЦИИ, МУЗЕИ		
ОЛЬГА БУШНЯГ	КОЛЛЕКЦИЯ ВАЙНБЕРГА ИЛИ ДАНЬ ТВОРЧЕСТВУ ИСЕРА	24
А. А.	БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ «В ЧТЕНИИ» ЯНОША БЕНЧИКА	26
АТЕЛЬЕ	БАЛАШ ИМРЕ, ХОРИЯ ФЛЭМЫНДУ, ВАСИЛЕ СОКОЛЮК	28
ЮЛИАН МЕРЕУЦЭ	РАЗМЫШЛЕНИЯ	34
РАДУ ИОНЕСКУ	ВЫСТАВКА В ЧЕСТЬ Г. ОПРЕСКУ	36
ПАННО		39
ОБЛОЖКИ	I ДЖОРДЖЕТА НЭПЭРУШ ГРИГОРЕСКУ. ЯРМАРКА. МАСЛО III АНА ЛУПАШ. КОВЕР САМОЛЕТ. ШЕРСТЬ. BASSE-LISSE IV МИХАЙ ГРОССУ. ПЛАКАТ	

Lei 15

40541

ARTA 2/72

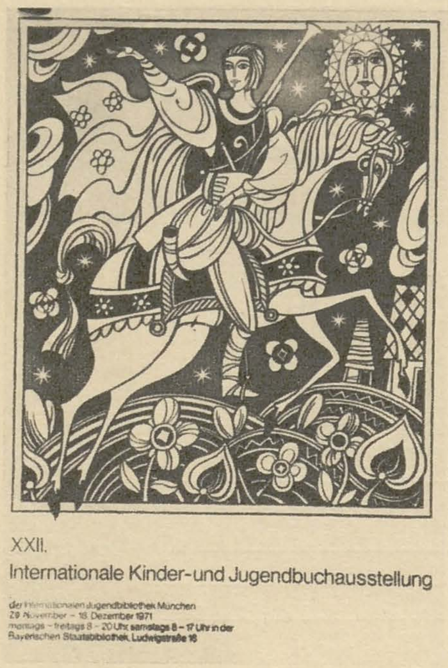
REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS

CONFRUNTĂRI INTERNAŢIONALE		2
CADRAN		3
ARTA ÎN MIJLOCUL OAMENILOR		5
ION SĂLIŞTEANU	O EXPERIENŢĂ DE EDUCAŢIE PRIN SIMPATIE	
* * *	DOCUMENT. ACUM 85 DE ANI — DESPRE EFECTUL MORAL AL ARTEI	7
* * *	ARTĂ-EDUCAŢIE (ANCHETĂ; RĂSPUND: RADU BOGDAN, OCTAV GRIGORESCU, ION IANOŞI, TUDOR ŢOPA)	8
MAX BENSE OSKAR HOLWECK	PROPEDEUTICĂ. TEMEIUL RAŢIONAL AL ARTEI. SCOLARIZAREA OBSERVAŢIEI. EXPERIMENTE SCHEMATICE	10
MIHAI DRIŞCU	EDUCAŢIA ARTISTICĂ ŞI CREATIVITATEA	14
ION FRUNZETTI	PROFIL. ION VLASIU	16
SINTEZE ŞI ANALOGII		
TITUS MOCANU	DESPRE TIMP ŞI MIŞCARE	19
ANCA ARGHIR	LABORATOR. EXPRESIE-SEMN-SEMNAL	21
ADINA NANU	ŞTEFAN IONESCU VALBUDEA	23
COLECŢII, MUZEE		
OLGA BUŞNEAG	VOCAŢIA ISER	24
A.A.	LECTURĂ ŞI IMAGINE	26
ATELIER	BALÁZS IMRE, HORIA FLĂMÂNDU, VASILE SOCOLIUC	28
IULIAN MEREUŢĂ	REFLECŢII	34
RADU IONESCU	EXPOZIŢIA OMAGIALĂ G. OPRESCU	36
SIMEZE		39
COPERTE	I GEORGETA NĂPĂRUŞ GRIGORESCU: CHERMESĂ, ULEI III ANA LUPAŞ: COVOR ZBURĂTOR, LÎNĂ, BASSE-LISSE IV MIHAI GROSU: AFIŞ	

COLEGIUL REDACŢIONAL	VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACŢIONAL	REDACTOR ŞEF: ANATOL MÂNDRESCU REDACTOR ŞEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE: IOAN HORGA REDACTORI: OLGA BUŞNEAG, MIHAI DRIŞCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORŞIA CORECTOR: INGRID GEORGESCU PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII	OCTAVIAN STĂCESCU, EUGENIU LUPU, MARX IÓSEF, NICULAE SĂNDULESCU, CONSTANTIN CARADJA, FLORIN DRAGU, IOAN IVAN, ERDÉLYI LAJOS, CSOMAFAY FERENC
DIAPOZITIVE ÎN CULORI	NICOLAE SĂNDULESCU, OCTAVIAN STĂCESCU, RADU BRAUN, IOAN IVAN
REDACŢIA REVISTEI	STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9, TELEFON 13.75.61, BUCUREŞTI
ADMINISTRAŢIA	UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16.35.01, BUCUREŞTI
ABONAMENTE	6 LUNI — 90 LEI, 12 LUNI — 180 LEI
TIPARUL	ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133-135, BUCUREŞTI, ROMÂNIA

A 2/72 ANUL XIX



MÜNCHEN

La 29 noiembrie 1971 s-a deschis, în sălile *Bibliotecii de stat bavareze* din München, a XXII-a ediție a *Expoziției internaționale a cărții pentru copii și tineret* (cuprinzînd peste 4000 de titluri, din peste 40 de țări, între care și România). A doua zi, la sediul *Bibliotecii internaționale a tineretului* a avut loc dublul vernisaj al expozițiilor speciale ale cărții pentru copii și tineret din România și din Danemarca. Cele trei manifestări au fost organizate sub auspiciile *Bibliotecii internaționale a tineretului*, organism care e afiliat la UNESCO.
La organizarea expoziției românești — prima cu acest profil și în acest cadru — au colaborat *Centrala cărții, Editura Ion Creangă* și *Biblioteca Academiei R.S.R.* Au fost expuse peste două sute de cărți pentru copii și tineret editate în ultimii ani (povestiri, basme, poezie, știință, cărți de imagini), precum și peste 40 de ilustrații originale (semnate de Ileana Ceaușu Pandele, Stan Done, Dezideriu Iacob, Adrian Ionescu, Gheorghe Marinescu, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Clelia Ottone, Livia Rusz, Nicolae Sârbu și Petre Vulcănescu).
Expoziția, însoțită de diapozitive în culori, discuri cu basme și muzică populară românească, fotografii, material documentar a fost comentată favorabil de televiziunea bavareză și de presă (*Süddeutsche Zeitung*, *Münchner Merkur* etc.), bucurîndu-se de succes și atrăgînd atenția unui mare număr de editori, scriitori și pedagogi de pretutindeni. Conducerea *Bibliotecii internaționale a tineretului*, prin directorul său Walter Scherf, a hotărît să prelungească termenul de închidere a expoziției românești pînă la sfîrșitul lunii ianuarie.
Afișul întregii manifestări (în ilustrație) a fost realizat, la solicitarea conducerii *Bibliotecii*, de către graficianul Val Munteanu.

PARIS

Primul volum al monografiei *Andreescu* de Radu Bogdan (*Editura Meridiane*, 1971) face obiectul a două recenzii în presa franceză: Pierre Descargues, în *Les Lettres Françaises* (15 septembrie 1971) la rubrica rezervată cărților de artă *. . . d'au-delà des frontières* prezintă personalitatea lui Andreescu, subliniind caracterul exhaustiv al acestei lucrări închinată unui « artist ignorat în afara hotarelor țării sale »; cronicarul relevă apoi utilitatea unor asemenea monografii considerînd că ele « permit o mai echitabilă evaluare a acelor fenomene complexe care sînt grupările și școlile ».
Cea de a doua recenzie, apărută în ziarul Le Figaro (25—26 septembrie 1971) sub semnătura lui Raymond Cogniat, semnalează interesul pe care-l prezintă acest volum consacrat « unuia dintre cei mai mari pictori români ai secolului al XIX-lea », « care a trăit mai mulți ani în Franța și a cărui artă are consonanțe cu cea a pictorilor francezi, cu referire îndeosebi la școala de la Barbizon și parțial cu impresionismul, cu Pissarro în special ».
Apreciind că « analiza acestor consonanțe este făcută în mod foarte judicios de Radu Bogdan, care subliniază că de cele mai multe ori trebuie să vedem aci analogii de sentimente și de temperament mai curînd decît influențe profunde, deoarece personalitatea și meșteșugul lui Andreescu erau deja formate în momentul sosirii sale la Paris », istoricul de artă francez se raliază punctului de vedere al autorului care îl situează pe pictorul român « printre cei care au marcat trecerea de la școala de la Barbizon la impresionism ».

VIENA

Rectoratul universității vieneze a comunicat de curînd numele personalităților culturale și artistice care sînt distinse cu *Premiul Herder* pe anul 1971. În rîndul acestora se numără prof. univ. Virgil Vătășianu, membru corespondent al Academiei R.S.R.
Cunoscutul om de știință și istoric de artă clujean este — după Tudor Arghezi, Alexandru Philippide, Constantin Daicoviciu, Mihai Pop, Mihail Jora, Zoltán Franyó și Zaharia Stancu — al optulea reprezentant al culturii românești distins cu *Premiul Herder* în ultimul deceniu. Solemnitatea decernării premiilor va avea loc în capitala Austriei la 4 mai a.c.

ROMA

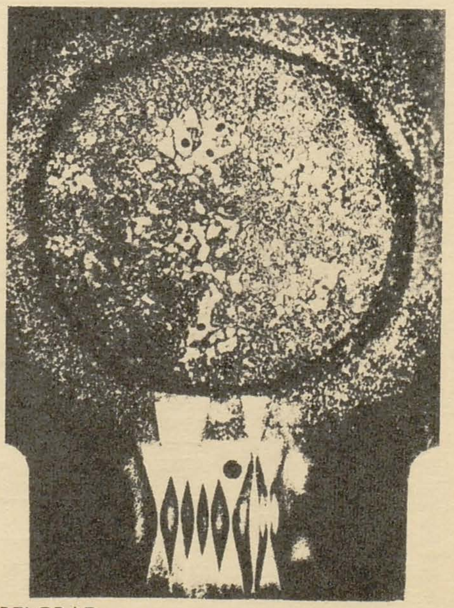
Galeria *Burckhardt* din Roma a prezentat, în cursul lunii decembrie 1971, o expoziție a sculptorului român Gheorghe Stănescu. Artistul a expus 37 lucrări de sculptură realizate în ultima vreme.

MILANO

În cursul anului trecut, pictorul ieșean Dan Hatmanu a fost cooptat membru al *Centrului Cultural Artiști Străini* din Milano, asociație căreia pictorul i-a donat două dintre tablourile sale (*Portretul poetului Corneliu Sturzu* și *Arlechin*). Cu acest prilej, bitrimestrialul cultural *Tempo Sensibile* din Novara publică în nr. 4—5 / 1971 o prezentare a artistului, însoțită de reproducerea tabloului *Arlechin*.

BERNA

La galeria *La Vela* din capitala Elveției au fost prezentate în perioada 17 noiembrie — 17 decembrie 1971 o serie de lucrări ale pictorului român Sorin Ionescu. Lucrările fac parte din ciclul *Imagini din vechea Bernă*.



BELGRAD

În luna octombrie 1971, în capitala Iugoslaviei a fost prezentată o expoziție cu gravuri în culori de Vasile Pintea. Artistul timișorean a expus 27 lucrări.

CLEVELAND

În cadrul unor manifestări consacrate artei românești, a fost deschisă la Cleveland, în cursul lunii noiembrie 1971, o expoziție de grafică românească. Au fost expuse 45 lucrări (acuarelă, pastel, tempera, gravură, monotipie, ilustrație de carte etc.) semnate de: Corneliu Baba, Constantin Baciu, Tania Baillayre, Lucia Dem. Bălăcescu, Ludovic Balogh, Ion Bitzan, Teodor Bogoi, Traian Brădean, Clara Cantemir, Maria Constantin, Ștefan Constantinescu, Lucia Cosmescu, Vintilă Făcăianu, Octav Grigorescu, Iulia Hălăucescu, Ana Iliuț, Ala Jalea Popa, Ligia Macovei, Hortensia Masichievici, Geta Mermeze, Ileana Micodin, Ion Murariu, Ion Nicodim, Mariana Petrașcu și Corneliu Petrescu. Lucrările expuse fac parte din patrimoniul *Consiliului Culturii și Educației Socialiste al R.S.R.*

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

BIENALA DE LA VENEŢIA

Organizatorii *Bienalei de la Veneţia* consideră că pregătirea şi organizarea celei de a 36-a ediţii a *Expoziţiei internaţionale de artă* va urma, în spirit şi formă, finalităţile şi criteriile organizatorice cuprinse în noul regulament, deja aprobat de una dintre cele două ramuri ale parlamentului italian. Regulamentul stabileşte, astfel, că *Bienala* « are scopul de a furniza, pe plan internaţional, documentaţii şi comunicări despre artă, cu referiri (în mod deosebit) la cele figurative, la cinema, teatru şi muzică, asigurînd deplina libertate de idei şi de forme de expresie. În ambianţa acestei activităţi de competiţie specifică, instituţia promovează în permanenţă iniţiative care pot fi supuse cunoaşterii, discuţiei şi cercetării; oferă condiţii capabile să realizeze noi forme de producţie artistică; înlesneşte participarea persoanelor din sînul oricărei pături sociale la viaţa artistică şi culturală ».

În intenţia de a experimenta şi de a anticipa aceste noi şi originale finalităţi, *Bienala* a atribuit *Subcomisiei pentru a 36-a Expoziţie internaţională de artă* sarcina de a studia, de a propune şi de a realiza planul programului organic al activităţilor.

Pe baza acestor considerente, *Subcomisia* a propus ca cea de a 36-a *Expoziţie internaţională de artă* să cuprindă următoarele puncte:

1. O expoziţie cu caracter istoric, *Maeştrii pictori ai secolului al XX-lea*, care să fie pe linia expoziţiilor retrospective pe care *Bienala* le-a dedicat întotdeauna unui artist sau unei « mişcări ».

De astă dată se intenţionează să se realizeze o expoziţie internaţională care, asemenea unui *Muzeu imaginar*, să prezinte circa şaizeci de tablouri (unul de fiecare artist) la cel mai înalt nivel, alese după criteriul reprezentării istoriei picturii mondiale a secolului nostru. Această expoziţie s-ar putea rezuma la intervalul dintre Picasso şi Burri.

2. O expoziţie specială dedicată *Aspectelor sculpurii italiene contemporane*, care îşi propune studierea expresiilor celor mai actuale ale sculpturii italiene, cu referiri la istoria sculpturii moderne, prin confruntări şi exemple alese pentru a-i explica originile şi semnificaţia.

3. *Secţia italiană*, axată pe tema *Operă sau comportament*, care îşi propune să pună în evidenţă dezbaterea actuală, reală şi dramatică a situaţiei artistice din lumea de azi. Fără deosebiri de vîrstă, artiştii care mai consideră încă opera lor drept comunicare durabilă a unui « mesaj » sau drept valoare stabilă de cooperare cu civilizaţia actuală — vor fi puşi în contact direct cu artiştii care nu mai cred în operă, ci, încrezîndu-se în ecuaţia absolută artă-viaţă, practică formele cele mai variate de « comportament ».

Este de dorit ca celelalte *Secţii naţionale* să poată face referiri şi propuneri în cadrul intereselor şi al cercetărilor care sînt puse în evidenţă pe această temă, oferind criticii şi publicului o ocazie liberă şi, pe cît posibil, stimulantă, de confruntare şi de judecată dialectică.

În acest scop, secţia italiană se va limita la un număr restrîns de artişti pentru a permite să se atingă un nivel mediu de prezenţe din majoritatea ţărilor participante.

4. *O expoziţie de grafică internaţională*, care să reprezinte în mod critic, printr-o selecţie riguroasă, situaţia actuală din acest sector artistic, în raport cu noile soluţii tehnice ale gravurii.

5. *O expoziţie internaţională de desene inspirate de Veneţia.*

6. *O expoziţie internaţională de proiecte experimentale* pentru pagina imprimată care, prin prezentarea unor schiţe « originale », să pună accentul pe opera de reînnoire în curs, din domeniul comunicărilor vizuale.

Toate aceste expoziţii vor fi sub îngrijirea unor comisii speciale, cuprinzînd şi experţi străini.

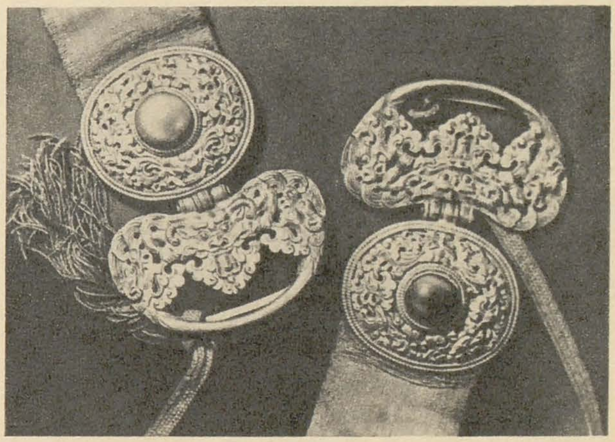
În ceea ce priveşte spaţiul de expunere, se preconizează ca acesta să se extindă dincolo de limitele pavilioanelor din *Giardini*, pentru a cuprinde întreaga Veneţie.

Drept completare a planului manifestărilor şi activităţilor, sînt în curs de studiu posibilităţile de a prezenta în curtea de la *Palazzo Ducale* o expoziţie internaţională de sculptură, deschisă participării tuturor ţărilor prezente la a 35-a ediţie, pe răspunderea fiecărui comisar în parte, conform înţelegerilor ce se vor încheia cu *Bienala*. Se studiază, de asemenea, posibilităţile de a se amenaja, în acest scop, o serie de ateliere, la *Giardini* sau în alte locuri, pentru producerea serigrafiilor, gravurilor şi obiectelor de plexiglas.

Supunînd acest proiect examinării de către comisarii ţărilor participante, *Bienala* îi invită să exprime în mod liber toate observaţiile şi toate sugestiile pe care le vor considera necesare pentru perfecţionarea ei, în scopul de a o face corespunzătoare caracterului instituţiei şi exigenţelor culturii artistice a publicului.

MUZEE

Odată cu instaurarea puterii populare, în 1921, în Republica Populară Mongolă toate monumentele istorice ale ţării au devenit proprietate publică. În 1924 se creează primul muzeu de stat al Mongoliei. Actualmente R.P. Mongolă are mai mult de 30 de muzee. Cele mai importante sînt: *Muzeul central de Stat, Muzeul de arte frumoase, Muzeul Lenin, Muzeul mişcării revoluţionare, Palatul hanului Bogd, Templul* de la Tşoijin Lama, *Muzeul D. Natsagdorj, Muzeul istoric* de la Ulan Bator, *Casa lui Suhe Bator* de la Altanbulak, *Muzeul partizanilor* de la Bulgan. De asemenea fiecare dintre cele 18 provincii ale ţării posedă un muzeu regional consacrat istoriei, economiei, bogăţiilor naturale şi dezvoltării actuale a provinciei. O serie de mici muzee ştiinţifice legate de diferite instituţii pot fi de asemenea menţionate. Monumentelor istorice ale Mongoliei (dintre care unele se numără printre cele mai frumoase din cadrul arhitecturii orientale) li se acordă o atenţie constantă. *Templul-muzeu* de la Tşoijin Lama, *Palatul muzeu* al hanului Bogd şi *Muzeul de arte frumoase* din Ulan Bator cuprind obiecte de artă din epocile care au precedat revoluţia din Mongolia (reproduceri după desene rupestre,



pictură, tapiserie, sculptură, obiecte de cult ş. a. m. d.). Secţia contemporană a *Muzeului de arte frumoase* din Ulan Bator cuprinde pictură, grafică, sculptură ilustrînd dezvoltarea actuală a artei mongole.

La Leningrad, în fosta locuinţă a scriitorului F. M. Dostoievski a fost inaugurat, la 6 noiembrie 1971, cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naşterea sa, *Muzeul Dostoievski*.

RETROSPECTIVE

Städtliche Galerie din Stuttgart a organizat o retrospectivă consacrată lui Otto Dix. Expoziţia a prezentat seria

de 50 gravuri *Războiul*, datînd din 1924, serie căreia Otto Dix i-a datorat gloria, dar care a declanşat în acelaşi timp şi persecuţiile pe care le-a suferit apoi artistul încă în primii ani ai teroarei naziste. Au fost prezente de asemenea în expoziţie o serie de picturi reflectînd etapele cărora le aparţin, prin tematica lor şi prin fluctuaţiile tehnicii (de la finisajul minuţios la dezlănţuirea violentă), frămîntările unui artist pe care «extremismul» l-a împiedicat să adopte formule « definitive » în artă.

CADRAN

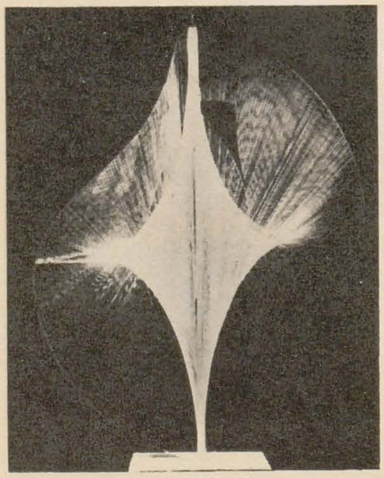
CADRAN

EXPOZIŢII

Expoziţia cu titlul *Ura! — nebunia războiului*, prezentată de *Wallraff-Richartz Museum*, a stîrnit un deosebit interes în rîndurile publicului. Expoziţia a grupat în jurul *Memorialului de război portativ* de Kienholz o serie de lucrări ale artistului, o documentare bogată, opere ale unor artişti care au tratat tema războiului: Goya, Callot, Géricault, Kollwitz, Dix, Barlach, Canogar. Expoziţia a inclus de

asemenea proiectul lui Dürer pentru coloana comemorativă dedicată ţăranilor morţi în timpul insurecţiei din 1525.

Muzeul din Grenoble şi Muzeul de artă modernă din Paris s-au asociat pentru a prezenta la Grenoble şi apoi la Paris opera artistului constructiv de origine rusă Naum Gabo,



care, împreună cu fratele său Antoine Pevsner, semna în anul 1920 *Manifestul realist*. Cinetismul şi o mare parte din sculptura contemporană sînt legate de opera şi concepţiile lui Naum Gabo. Expoziţia a cuprins 15 sculpturi, 15 picturi şi numeroase desene datate între anii 1916—1970.

Muzeul din Cleveland a prezentat în perioada octombrie 1971 — ianuarie 1972 prima mare expoziţie consacrată în S.U.A. caravagismului. Majoritatea

marilor muzee din Europa şi America au contribuit la realizarea acestei expoziţii care a reunit un număr de 80 de lucrări reprezentative.

Galeriile Leonard Hutton din New York au prezentat o expoziţie consacrată avangardei ruse din anii 1908—1922. Expoziţia a întrunit aproximativ 100 de lucrări datorate unui număr de 50 de artişti. Au fost bine reprezentaţi Larionov, Gonceaarova, Malevici ş.a.

La *Biblioteca Naţională* din Paris, cu prilejul centenarului naşterii lui Paul Valéry (1871—1945), a avut loc o expoziţie care a inclus o selecţie de documente-manuscrise, corespondenţe, caietele scriitorului cuprinzînd formule matematice, acuarele şi schiţe — precum şi picturi de Daumier, Manet, Berthe Morisot.

Institutul de artă din Chicago a prezentat, de curînd, o expoziţie consacrată artei oceaniene. Selecţia obiectelor, în număr de aproximativ 200, a urmărit să realizeze o mai bună definire a grupurilor etnice stabilite

pe valea rîului Sepik din Noua Guinee, expoziţia avînd astfel şi un caracter documentar.

ARTA ŞI T.V.

BBC a prezentat în cursul anului 1970 seria de emisiuni televizate *Civilizaţii* de Kenneth Clark. Pe aceeaşi direcţie a acţiunii de difuzare a artei prin televiziune se situează seria de 13 emisiuni (de o jumătate de oră fiecare) prezentate, începînd din noiembrie 1971, de *Thames Television* sub titlul *Tezaurele de la British Museum*. Concepţia emisiunilor este aceea a unei abordări cît mai puţin didactice care să atragă publicul larg. În acest scop tezaurele de la *British Museum* sînt « însufleţite » în prezentare prin vederi exterioare, filmări executate în Irak, Turcia, Italia, Egipt, Anglia; prezentatorii sînt personalităţi pasionate de unul sau altul dintre subiecte, comunicativitatea lor presupunîndu-se că este mai mare decît a « profesioniştilor » în istoria artei. Emisiunile sînt înregistrate pe casete şi vor fi puse în vînzare.

MISCELLANEA

Epidemia furturilor atinge proporţii îngrijorătoare. Din Italia ea s-a extins în Belgia, Franţa. Recent în Belgia s-au furat din biserica Saint-Jean-de-Malines un număr de 10 tablouri, printre care un Rubens. Cel mai frecvent furturile se petrec în biserici. Deşi într-o serie de cazuri obiectele furate au fost recuperate (tablourile de la biserica din Malines au fost regăsite la numai două zile după dispariţia lor), se impun măsuri energice care să împiedice atît furturile cît şi trecerea lucrărilor de artă furate peste graniţă. UNESCO se ocupă de reglementarea acestei situaţii. În noiembrie 1970 a fost votată o *Convenţie privind măsurile în vederea interzicerii şi împiedicării importării, exportării şi transportării proprietăţilor ilicite de bunuri culturale*. În această ordine de idei, S.U.A. a restituit Italiei portretul presupus al Eleonorei de Gonzaga de Rafael care fusese scos clandestin din Italia. Măsurile necesare în vederea împiedicării furturilor şi a transportului clandestin al unor lucrări de artă trebuie să includă atît îmbunătăţirea măsurilor de securitate « la faţa locului » (cu atît mai mult în cazul obiectelor care nu se află în muzee sau monumente a căror securitate se presupune că e asigurată): pază, instalaţii de alarmă, fixarea obiectelor uşor accesibile, precum şi asigurarea prin certificat a provenienţei oricărui tablou sau obiect de artă cumpărat.

ARTA ŞI CALCULATORUL

Centrul de calcul de la Universitatea din Madrid, care funcţionează de cîţiva ani, a urmărit încă de la crearea sa dezvoltarea aplicaţiilor care rezultă din lărgirea cîmpului de utilizare a calculatorului. Activitatea centrului s-a extins în domenii ca: educaţia (seminar pe tema « Rolul calculatorului în învăţămîntul secundar »), arta (seminar pe tema « Generarea automată a formelor plastice »), arhitectura (seminar pe tema « Compunerea automată a spaţiilor arhitectonice »), lingvistica (seminar pe tema « Lingvistica matematică »), istoria şi documentarea ştiinţifică.

În ceea ce priveşte arta, seminarul asupra « Generării automate a formelor plastice », care a reunit arhitecţi, matematicieni, poeţi experimentalişti şi teoreticieni ai artei, a avut drept obiect formalizarea, în măsura posibilului, a descrierii obiective a operei şi analizarea ei semantică.

Demonstrativ, a fost deschisă expoziţia « Forme calculabile », organizată pentru prezentarea unei serii de lucrări realizate. Cu această ocazie a fost publicată monografia « Calculatoarele în artă. Generarea automată a formelor plastice ». Expoziţia şi monografia au arătat interesul unor creaţii anterioare (Mondrian, « Equipo 57 ») care pot fi considerate ca anticipînd propunerile seminarului. Recent a fost editată lucrarea « Calculatorul şi creativitatea. Arhitectură-Pictură », iar rezultatele programelor — mai complexe, mai elaborate — au fost prezentate în expoziţia intitulată « Generarea automată a formelor plastice ». Comunicările participanţilor sînt reunite într-un buletin publicat de centru.

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

în colaborare cu

MUZEUL MUNICIPIULUI BUCUREŞTI „ATHANASE SIMU"

organizează în sălile de expoziţii DALLES

3 ZILE DESPRE PICTURA

cu pictorul ION SALIŞTEANU

11 ianuarie 1972

SENSUL DESCHIS AL TRADIŢIEI

Exemplificări cu lucrări de:

H. Catargi, Corneliu Baba, Dona Delavrancea, Brăduţ Covaliu, Viorel Mărgineanu, Rodica Lazăr, Aurel Nedel, Mihai Cizmaru, Vladimir Zamfirescu.

12 ianuarie 1972

REAL ŞI IMAGINAR

Exemplificări cu lucrări de:

Georgeta Năpăruş, Virgiliu Almăşanu, Ştefan Cîlţea, Sabin Bălaşa, Florin Niculiu, Gil Nicolescu, Ion Gheorghiu.

13 ianuarie 1972

CUNOAŞTERE ŞI TRANSFIGURARE

Exemplificări cu lucrări de:

Mihai Horea, Iacob Lazăr, Vlad Florescu, Ion Pacea, Mihai Rusu, Velea Mircea, Mihai Bandac.

Prelegerile urmate de discuţii încep la orele 17,00

ARTA ÎN MIJLOCUL OAMENILOR

O EXPERIENȚĂ DE EDUCAȚIE PRIN SIMPATIE. Convorbire cu Ion Sălișteanu (p. 5); DOCUMENT: ACUM 85 ANI — DESPRE EFECTUL MORAL AL ARTEI. Extras din broșura « Intelectualitatea ca notă esențială a plăcerii estetice și morale » de Șt. Velovan (p. 7); ANCHETĂ DESPRE EDUCAȚIE ȘI ARTĂ. Răspund: Radu Bogdan, Ion Ianoși, Octav Grigorescu, Tudor Țopa (p. 8); PROPE- … Max Bense … eck (p. 10), … l pedagogic … Diet Sayler … lihai Drișcu

ERATĂ

Rugăm cititorul să facă următoarele rectificări în text:
la pag. 5 col. II, rînd 2 de sus, se va citi: *preambul al comunicării*
la pag. 6 col. I, rînd 13 de jos, se va citi: *acolo unde se exprimă*
la pag. 18 col. II, rînd 4 de jos, se va citi: *prezente în*
la pag. 40 col. I, rînd 6 de jos, se va citi: *3 décembre 1942*

Enunțate în textul afişului, motivările « colocviului » invocau dialogul preambul artistului cu publicul.
În cele trei întîlniri, numeroși iubitori de artă s-au adunat spre a-l asculta pe Ion Sălișteanu vorbind despre pictură din miezul picturii.

O EXPERIENȚĂ DE EDUCAȚIE PRIN SIMPATIE

În această postură, un critic s-ar fi socotit dator la analize metodice. Artistul și-a putut însă îngădui să se opună de la început vivisecției: « Nu vreau să demontăm mecanismul ca să vedem ce are înăuntru ». Alt slogan care prevenea asupra caracterului de angajare personală în această discuție: « necesitatea de expresie care stă la baza fiecărei lucrări ».
În această sinceritate trebuie să vedem o procedură a « îndoielii metodice »; acolo unde criticul caută, uneori găsește, calitatea desăvîrșirii, artistul refuză implicația de definitiv a acestui elogiu, fiindcă definitivul e spectrul, fie el roz, al stagnării. Desigur, rămîne a se preciza că, dacă în succesiune privită, creația e dorită ca o continuă evoluție, aceasta nu exclude ca fiecare etapă să se prezinte desăvîrșită precum un rod în jurul sîmburelui de adevăr provizoriu. Dar la Dalles nu era locul acestei disocieri: vorbitorul nu propunea capodopere — ci reflecția asupra unui proces, nu provoca erarhii, ci înțelegere. Cum spunea, căuta « principiul osmotic de comunicare ». Asta înseamnă nu a pune între paranteze spiritul critic, ci a-l utiliza în sensul pozitiv al deschiderii spre iradiațiile operei.

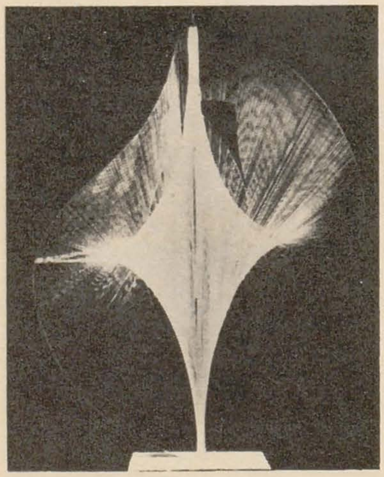
Din întrebările asistenței — a cărei componență se profila ca o secțiune transversală în structura marelui public — am reținut cîteva, ilustrînd urgențele programului educației artistice:
— *Arta este în stare să ne ofere doar delectare?*
— *Există valori absolute în artă?*
— *Care e contribuția snobismului în judecata operei de artă?*
— *Cum se poate stabili necesitatea interioară, explicația artistică a modificărilor imaginii față de model?*
— *De ce această preferință pentru limbajul artistic nou, nefamiliar?*
— *Unde este locul omului în această artă modernă?*
Iată și un model al răspunsurilor lui Ion Sălișteanu, consecvente intenției de a pleda pentru apropierea simpatetică dintre operă și privitor — bază psihologică a procesului de înțelegere și prețuire.
— *Nu, n-am spus niciodată că arta este numai delectare. Omul are nevoie în aceeași măsură de luciditate, de cunoaștere, care e zbucium; arta e dramatică prin însuși acest fapt și în măsura în care reflectă acest zbucium, această nevoie chinuitoare de a descoperi, care o implică atît de adînc în existența noastră; delectarea e o satisfacție individuală, arta exprimă voința de integrare socială.*
— *Personal, nu cred în absolutul valorilor; cum s-ar susține acest absolut în clipa cînd stabilim că arta e un raport multiplu între om și societate? Nu implică oare conștiința acestui fapt, și o conștiință a determinării valorii de către epocă? Există însă valori cu o viață lungă, acelea care*

EXPOZIȚII

Expoziția cu titlul *Ura! — nebunia războiului*, prezentată de *Wallraff-Richartz Museum*, a stîrnit un deosebit interes în rîndurile publicului. Expoziția a grupat în jurul *Memorialului de război portativ* de Kienholz o serie de lucrări ale artistului, o documentare bogată, opere ale unor artiști care au tratat tema războiului: Goya, Callot, Géricault, Kollwitz, Dix, Barlach, Canogar. Expoziția a inclus de

asemenea proiectul lui Dürer pentru coloana comemorativă dedicată țăranilor morți în timpul insurecției din 1525.

Muzeul din Grenoble și Muzeul de artă modernă din Paris s-au asociat pentru a prezenta la Grenoble și apoi la Paris opera artistului constructiv de origine rusă Naum Gabo,



care, împreună cu fratele său Antoine Pevsner, semna în anul 1920 ***Manifestul realist***. Cinetismul și o mare parte din sculptura contemporană sînt legate de opera și concepțiile lui Naum Gabo. Expoziția a cuprins 15 sculpturi, 15 picturi și numeroase desene datate între anii 1916—1970.

Muzeul din Cleveland a prezentat în perioada octombrie 1971 — ianuarie 1972 prima mare expoziție consacrată în S.U.A. caravagismului. Majoritatea

marilor muzee din Europa și America au contribuit la realizarea acestei expoziții care a reunit un număr de 80 de lucrări reprezentative.

Galeriile Leonard Hutton din New York au prezentat o expoziție consacrată avangardei ruse din anii 1908—1922. Expoziția a întrunit aproximativ 100 de lucrări datorate unui număr de 50 de artiști. Au fost bine reprezentați Larionov, Gonceaarova, Malevici ș.a.

La *Biblioteca Națională* din Paris, cu prilejul centenarului nașterii lui Paul Valéry (1871—1945), a avut loc o expoziție care a inclus o selecție de documente-manuscrise, corespondențe, caietele scriitorului cuprinzînd formule matematice, acuarele și schițe — precum și picturi de Daumier, Manet, Berthe Morisot.

Institutul de artă din Chicago a prezentat, de curînd, o expoziție consacrată artei oceaniene. Selecția obiectelor, în număr de aproximativ 200, a urmărit să realizeze o mai bună definire a grupurilor etnice stabilite

pe valea rîului Sepik din Noua Guinee, expoziția avînd astfel și un caracter documentar.

ARTA ȘI T.V.

BBC a prezentat în cursul anului 1970 seria de emisiuni televizate *Civilizații* de Kenneth Clark. Pe aceeași direcție a acțiunii de difuzare a artei prin televiziune se situează seria de 13 emisiuni (de o jumătate de oră fiecare) prezentate, începînd din noiembrie 1971, de *Thames Television* sub titlul *Tezaurele de la British Museum*. Concepția e[...] aceea a unei abordări [...] didactice care să atrag[...] În acest scop tezaurel[...] *Museum* sînt « însufleți[...] tare prin vederi exte[...] executate în Irak, Turci[...] Anglia; prezentatorii [...] lități pasionate de unul [...] tre subiecte, comunicativitatea lor presupunîndu-se că este mai mare decît a « profesioniștilor » în istoria artei. Emisiunile sînt înregistrate pe casete și vor fi puse în vînzare.

MISCELLANEA

Epidemia furturilor atinge proporții îngrijorătoare. Din Italia ea s-a extins în Belgia, Franța. Recent în Belgia s-au furat din biserica Saint-Jean-de-Malines un număr de 10 tablouri, printre care un Rubens. Cel mai frecvent furturile se petrec în biserici. Deși într-o serie de cazuri obiectele furate au fost recuperate (tablourile de la biserica din Malines au fost regăsite la numai două zile după dispariția lor), se impun măsuri energice care să împiedice atît furturile cît și trecerea lucrărilor de artă furate peste graniță. UNESCO se ocupă de reglementarea acestei situații. În noiembrie 1970 a fost votată o *Convenție privind măsurile în vederea interzicerii și împiedicării importării, exportării și transportării proprietăților ilicite de bunuri culturale*. În această ordine de idei, S.U.A. a restituit Italiei portretul presupus al Eleonorei de Gonzaga de Rafael care fusese scos clandestin din Italia. Măsurile necesare în vederea împiedicării furturilor și a transportului clandestin al unor lucrări de artă trebuie să includă atît îmbunătățirea măsurilor de securitate « la fața locului » (cu atît mai mult în cazul obiectelor care nu se află în muzee sau monumente a căror securitate se presupune că e asigurată): pază, instalații de alarmă, fixarea obiectelor ușor accesibile, precum și asigurarea prin certificat a provenienței oricărui tablou sau obiect de artă cumpărat.

ARTA ȘI CALCULATORUL

Centrul de calcul de la Universitatea din Madrid, care funcționează de cîțiva ani, a urmărit încă de la crearea sa dezvoltarea aplicațiilor care rezultă din lărgirea cîmpului de utilizare a calculatorului. Activitatea centrului s-a extins în domenii ca: educația (seminar pe tema « Rolul calculatorului în învățămîntul secundar »), arta (seminar pe tema « Generarea automată a formelor plastice »), arhitectura (seminar pe tema « Compunerea automată a spațiilor arhitectonice »), lingvistica (seminar pe tema « Lingvistica matematică »), istoria și documentarea științifică.

În ceea ce privește arta, seminarul asupra « Generării automate a formelor plastice », care a reunit arhitecți, matematicieni, poeți experimentaliști și teoreticieni ai artei, a avut drept obiect formalizarea, în măsura posibilului, a descrierii obiective a operei și analizarea ei semantică.

Demonstrativ, a fost deschisă expoziția « Forme calculabile », organizată pentru prezentarea unei serii de lucrări realizate. Cu această ocazie a fost publicată monografia « Calculatoarele în artă. Generarea automată a formelor plastice ». Expoziția și monografia au arătat interesul unor creații anterioare (Mondrian, « Equipo 57 ») care pot fi considerate ca anticipînd propunerile seminarului. Recent [...]

CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN ● CADRAN

ARTA ÎN MIJLOCUL OAMENILOR

O EXPERIENȚĂ DE EDUCAȚIE PRIN SIMPATIE. Convorbire cu Ion Sălișteanu (p. 5); DOCUMENT: ACUM 85 ANI — DESPRE EFECTUL MORAL AL ARTEI. Extras din broșura « Intelectualitatea ca notă esențială a plăcerii estetice și morale » de Șt. Velovan (p. 7); ANCHETĂ DESPRE EDUCAȚIE ȘI ARTĂ. Răspund: Radu Bogdan, Ion Ianoși, Octav Grigorescu, Tudor Țopa (p. 8); PROPEDEUTICĂ: *Temeiul rațional al artei* de Max Bense (p. 10), *Școlarizarea observației* de Oskar Holweck (p. 10), *Experimente schematice*. Fragmente din caietul pedagogic « Sehen », selectate traduse și prelucrate de Diet Sayler (p. 11), *Educație artistică și creativitate* de Mihai Drișcu (p. 14).

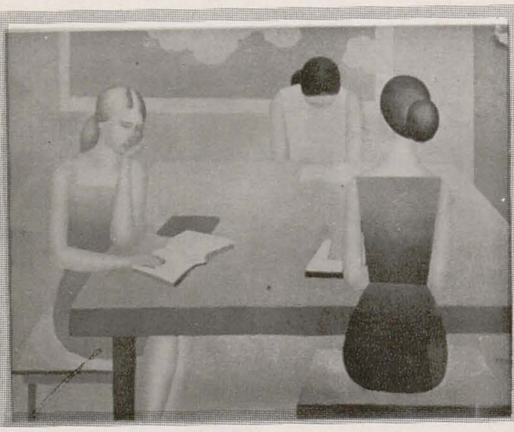
Enunțate în textul afişului, motivările « colocviului » invocau dialogul preambul artistului cu publicul.
În cele trei întîlniri, numeroși iubitori de artă s-au adunat spre a-l asculta pe Ion Sălișteanu vorbind despre pictură din miezul picturii.

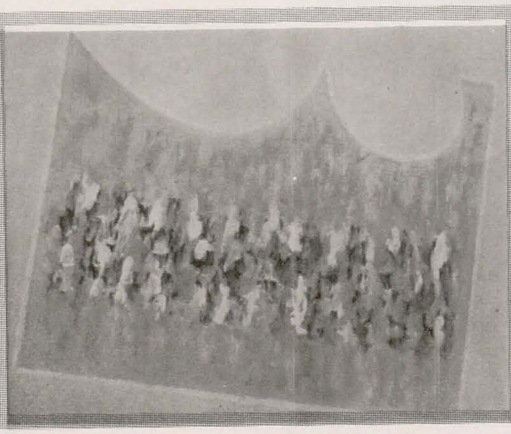
O EXPERIENȚĂ DE EDUCAȚIE PRIN SIMPATIE

În această postură, un critic s-ar fi socotit dator la analize metodice. Artistul și-a putut însă îngădui să se opună de la început vivisecției: « Nu vreau să demontăm mecanismul ca să vedem ce are înăuntru ». Alt slogan care prevenea asupra caracterului de angajare personală în această discuție: « necesitatea de expresie care stă la baza fiecărei lucrări ».
În această sinceritate trebuie să vedem o procedură a « îndoielii metodice »; acolo unde criticul caută, uneori găsește, calitatea desăvîrșirii, artistul refuză implicația de definitiv a acestui elogiu, fiindcă definitivul e spectrul, fie el roz, al stagnării. Desigur, rămîne a se preciza că, dacă în succesiune privită, creația e dorită ca o continuă evoluție, aceasta nu exclude ca fiecare etapă să se prezinte desăvîrșită precum un rod în jurul sîmburelui de adevăr provizoriu. Dar la Dalles nu era locul acestei disocieri: vorbitorul nu propunea capodopere — ci reflecția asupra unui proces, nu provoca erarhii, ci înțelegere. Cum spunea, căuta « principiul osmotic de comunicare ». Asta înseamnă nu a pune între paranteze spiritul critic, ci a-l utiliza în sensul pozitiv al deschiderii spre iradiațiile operei.

Din întrebările asistenței — a cărei componență se profila ca o secțiune transversală în structura marelui public — am reținut cîteva, ilustrînd urgențele programului educației artistice:
— *Arta este în stare să ne ofere doar delectare?*
— *Există valori absolute în artă?*
— *Care e contribuția snobismului în judecata operei de artă?*
— *Cum se poate stabili necesitatea interioară, explicația artistică a modificărilor imaginii față de model?*
— *De ce această preferință pentru limbajul artistic nou, nefamiliar?*
— *Unde este locul omului în această artă modernă?*
Iată și un model al răspunsurilor lui Ion Sălișteanu, consecvente intenției de a pleda pentru apropierea simpatetică dintre operă și privitor — bază psihologică a procesului de înțelegere și prețuire.
— *Nu, n-am spus niciodată că arta este numai delectare. Omul are nevoie în aceeași măsură de luciditate, de cunoaștere, care e zbucium; arta e dramatică prin însuși acest fapt și în măsura în care reflectă acest zbucium, această nevoie chinuitoare de a descoperi, care o implică atît de adînc în existența noastră; delectarea e o satisfacție individuală, arta exprimă voința de integrare socială.*
— *Personal, nu cred în absolutul valorilor; cum s-ar susține acest absolut în clipa cînd stabilim că arta e un raport multiplu între om și societate? Nu implică oare conștiința acestui fapt, și o conștiință a determinării valorii de către epocă? Există însă valori cu o viață lungă, acelea care*

sînt legate de întrebările fundamentale ale omului despre viață și care stăruie de-a lungul epocilor istorice. În mod obișnuit, numim absolut această durată, care, obiectiv vorbind, nu-i decît alt aspect al relativității.





— Snobismul nu trebuie condamnat din prejudecată. E un lucru îndelung discutat, dar să reluăm aici doar sensul cel mai general, al conformismului față de modă. E un germene pozitiv în această mobilitate a spiritului, mereu disponibil față de nou. Desigur că a face un scop din « nou » e un viciu al atitudinii estetice. Dar, pînă la acest prag, snobismul poate juca rolul de stimulator al dorinței de cunoaștere. După un anumit grad, devine nociv, frînează receptivitatea față de adevăratele fenomene vitale ale artei, nu acceptă decît ceea ce se potrivește modei. Să fim deci atenți cu acest diagnostic: avem obiceiul să calificăm drept snobism orice gust pe care nu-l împărtășim, sau pe care nu-l înțelegem. Față de gustul celorlalți trebuie să manifestăm un anume credit, să ne ferim de exclusivism. Snobismul, înțeles ca mobilitate în sine, nu e însă mai primejdios, mai obturant decît imobilitatea ancorării în idei preconcepute, refuzul de a evolua.

— În artă nu-i loc doar pentru justificările raționale, ea reflectă și ceea ce, în om, aparține afectului, imaginației. Atitudini mai puțin controlabile prin logică, dar pe care le încredințăm intuiției, simpatiei, capacității de a ne lăsa fermecați de imagine. Am dreptul să spun despre un tablou căruia nu-i pot justifica toate trăsăturile: îmi place fiindcă e așa cum e, nu-i pot scoate ori adăuga nimic, ar înceta să-mi placă. Iubirea e și ea un argument.

— Preferința nu e exclusivă, ci pare așa la nivelul unei expoziții curente; muzeele sînt pline de artă clasică, în ateliere și galerii se poate mereu vedea artă aparținînd diferitelor tradiții și corespunzînd preferințelor formate, fie și închistate, ale fiecărei categorii de sensibilitate și cultură. Mulți dintre clasicii de azi, din muzee, unanim luați ca model de adevăr artistic, au fost moderni și au apărut inexplicabili și sfidători față de contemporanii lor, care-i judecau cu etalonul unei culturi a vremii anterioare.

— Locul omului e pretutindeni în artă — desigur acolo unde exprimă sentimente umane, o inteligență îndreptată asupra lucrurilor, o integrare culturală, o adresă estetică: toate aceste comunicări despre om sînt și în imaginile unde nu se vede personajul uman, figurat direct.

Iată, concentrată, dramaturgia celor « Trei zile de pictură »: artistul dînd seamă de artă.

L-am întrebat pe Ion Sălișteanu ce crede, la capătul acestei experiențe, despre eficiența unui atare dialog.

— *Red.* Ați așezat în fața publicului, așa cum era anunțat pe afiș, lucrări cu diferite grade de familiaritate a limbajului. Înțeleg acest criteriu, care înfruntă problema atît de vie a accesibilității. Înțeleg mai ales nevoia dv., ca artist, de a dovedi că nu există inaccesibilitate în artă, ci doar grade diferite de educație a privirii, de familiarizare cu limbajele; dificultatea lecturii plastice ca și a audierii muzicii sau a urmăririi pertinente a unui film e o chestiune de frecventare a artelor, de meditație, de curiozitate cel puțin, ca o fază incipientă a interesului. Ați vrut deci să puneți la încercare accesibilitatea. Dar în ce măsură v-ați gîndit la condiția de a vă sprijini și pe valoarea alegerii?

— I.S. *Nu valoarea a fost decisivă, deși am ținut, evident, seama, de nivelul realizării operelor. Nu vreau să mă substitui criticului, ci să ajut realizarea osmozei dintre operă și privitor, dintre artist și public. În acest scop, accentul acțiunii e unul agitatoric: a așeza opera în cercul atenției, a impune, persuasiv, desigur, contactul cu ea, a crea un climat de interes. Mai important decît ce expun și ce spun, mi s-a părut cum asigur această grefă a interesului, și deduc că am izbutit, din însăși prezența și participarea publicului în trei întîlniri.*

— Red. Discursul dv. pe marginea operelor a fost o pledoarie sentimentală în favoarea lor. Mai ales la capitolul « discuții », răspunsurile dv. au fost adeseori declarații lirice, mărturii afective, un fel de « credeți-mă pe mine ». Totuși, și lucrările și întrebările invitau la o tratare în termeni de analiză rațională, logică, didactică poate.

— I.S. *Ar fi fost altă ședință și alt obiectiv. Opera de artă trebuie mai întîi să dobîndească un anume credit. Am vrut, și consider că am reușit să demonstrez, prin interesul publicului, că nu există « inaccesibilitate », am vizat acel criteriu care de atîtea ori determină juriul să elimine o lucrare pentru așa-zisa ei lipsă de comunicabilitate. Aceasta nu poate fi contestată, dar e mereu provizorie, și mult mai ușor de eliminat prin stabilirea comunicării, a curentului de simpatie între privitor și operă. Niciodată o viziune despre artă nu poate fi egal îmbrățișată de toți, mai intervine pe lîngă diferențele de educație și o firească inegalitate, în care e implicată și lipsa de vocație pentru « a privi », care există la mulți; e cu atît mai mult utilă o punere în discuție a birocrației care clasifică odată pentru totdeauna « inteligibilul » și « ininteligibilul ».*

— *Red.* Ceea ce ar fi de urmărit, deci, nu e adeziunea subită și totală a întregului public la întreaga artă, ci întreținerea procesului viu prin care evoluează și arta și artiștii; putem, mai ales, să asigurăm într-o măsură mai mare convergența acestei evoluții, care nu-i un raport de paralele, ci de nenumărate încrucișări.

— I.S. *Nu putem nega, ar fi demagogic, că în arta noastră contemporană sînt lucruri mai dificile și care nu ispitesc dorința de cunoaștere a marelui public. Tocmai acolo e necesară legătura omenească, încrederea, curiozitatea, și acțiunea pentru artă nu se poate încheia cu « lansarea » operei în expoziții ori în presă, de către artist și critic; opera trebuie să se dovedească o prezență vie, nu un obiect mai mult ori mai puțin dezirabil. Iată ce am urmărit cu această experiență, și doresc din toată inima să fie continuată această acțiune pe care o văd mai mult ca una de influențare în favoarea artei decît de explicație didactică a obiectului — artă.*

R.

[. . .]* Confusiile și aberațiunile în judecarea operelor de artă se reduc la o greșală in metodă, de care suferă idealismul modern, representat prin filosofia lui Schopenhauer. Cu toate că ea este o dovadă de inaltă genialitate, nu poate suporta proba aplicațiunei sale la artă. Când incercăm să arătăm greșala metodică a acestei filosofeme, o facem cu scopul de a mântui spiritele națiunei noastre de inriurirea stearpă a unor principii de educațiune foarte lățite, insă tot atât e luptă, nu importă. Ea dovedește, că operele de artă iși ajung menirea lor, că sunt faptice mijloace de educațiune, care nu se mulțămesc cu a ne gâdelì, ci a ne crește oțĕlind puterile noastre pentru o viață tignită. Cine a isbutit să scoată invĕțătura din operele de artă, se simte stăpân de o nouaă părticică de lume, pe care o poate aduce in armonie cu sine. Eacă resplata luptei. Ea e o plăcere pentru toată viața.

DOCUMENT

ACUM 85 ANI DESPRE EFECTUL MORAL AL ARTEI

de greșite. Gândul de a urmărì adevĕrul ne dă curagiul a o face chiar cu primejdia de nereușită.
Se vor găsi oameni adânci, cari vor spune ce nu am spus, sau vor indrepta ce nu am exprimat bine. Ceea-ce ne interesează este adevĕrul și dacă va fi odată observat, raționările se vor intregi dela sine.
Plăcerea estetică in ințĕlesul lui Schopenhauer se naște in om p r i n e m a n c i p a r e a i n t e l e c t u l u i d e s u b i n r i u r i r e a v o i n ț e i, căreia, după cum se ḑice, este ab origine supus. Această plăcere resultă numai din o obiectivă intuire a operei de artă, fără amestecul experiințelor sale anterioare. Cine nu va fi in stare să se desbrace de preocupațiunile sale in fața unei opere de artă, nu va simțì plăcerea, ce sunt chemate a produce operele de artă.
Să fim pentru moment elevii lui Schopenhauer și să stăruim a simțì și noi plăcerea geniului seu. Să vedem ce cere Schopenhauer dela noi și ce ne dă in schimb pentru această ostăneală. Ne cere să ne despicăm firea in doauă, să lăsăm «lumea ca voință » acasă și să mergem inaintea unei statue ori la teatru numai cu « lumea ca representare ». Pentru această trudă ne promite o plăcere, care durează câtă vreme suntem animați de această obiectivitate, adecă câtă vreme ține desfacerea aceasta abnormă a firii noastre.
Trecem cu vederea respunsul ce ne remâne dator idealismul modern la intrebarea, că de unde să luăm puterea, ca să ne putem elibera de « voința», ce ne ține orbiți și nu ne lasă să intuim realitatea cu acea obiectivitate genială, care se pretinde a fi isvorul plăcerii estetice? Să admitem, că am fi in stare să exoperăm in noi această dispoziție psichică și că suntem in stare să simțim plăcere estetică; este aceasta oare meritul operei de artă? Dacă suntem noi in stare, din puterea noastră proprie, să ne desbrăcăm de egoismul nostru, mai avem noi oare trebuință de opera de artă pentru a fi moralisați? Credem că arta nu poate reclama pentru sine putere moralisătoare, dacă nu ne permite să gustăm plăcerile ei decât cu condițiunea de a fi deja moralisați.
Și ce plăcere i se promite aceluia, care este in stare să sevĕrșească inlăuntrul seu minunea lăpădării de o parte constitutivă a firii sale? I se promite plăcerea de a se inălța pentru doaue trei ore in lumea ficțiunii ideale, ca intorcĕnd acasă să-l apuce ear' principiul nemilos al « voinței » cu toate amarurile vieții. Profitul este, că acum iși va fi stricat apetitul cu dulcețuri ideale și-i vor cădea mai greu bucatele amare ale vieții practice. El va simțì nĕcasurile ḑilnice mai intensiv, fără a fi dobândit și mai multă putere de a le stăpânì. Lumea ii va pricinuì mai multă durere fără speranță de a o putea alina. Găsim in această direcție de a judeca arta causele decădinței sale. O facem aceasta la cestiunea plăcerii estetice, pentru ca să arătăm isvorul nemulțămirii generale și a neputinții bătrânețelor, de care se vaeră idealismul veacului nostru.
De câte ori nu auḑim la teatru laconicul suspin al privitorului după o lungă atențiune fără suflare : . . . Așa este . . . Omul e creat ca să fie astfel . . . Ce să facem ! Să cercăm a examina aceste manifestații scurte ale procesului intern. Când ḑice « Așa este », a sfirșit intuirea și constată cele vĕḑute. Se incearcă apoi a generalisa experiința făcută, când ḑice : « Omul (adecă și el, nu numai persoana de pe scenă) e creat ca să fie astfel ». Insfirșit exclamă : « Ce să facem ! » Eacă grija lui pentru un cas analog ce-i s'ar putea intimpla in viitor. Să ne mai punem intrebarea, ce lucrează spectatorul când ḑice acestea? E evident că el raționează, face apercepția noauei experiinți. Scenele concrete ale teatrului, odată observate, le asemenează cu experiințele ce le are de acasă, abstrage invĕțături, le pune indemână, căci ii vor fi de lipsă in viitor. Toate acestea sunt procesul unei tăcute mișcări gânditoare, al cărei resultat final este orientarea intr'o anumită situație din lume. In orientarea aceasta zace puterea lui de a se aduce pe sine in armonie cu imprejurimea ; in ea găsim isvorul celei mai inalte și mai nobile mulțămiri ce este dată omului.
Pentru a putea sevĕrșì această apercepție, el va trebuì să aducă cu sine intreaga « lume ca voință », toate convicțiunile ce posede, fie bune ori rele. Lupta e adeseori grea, căci e vorba de a primi o noauă experiință in sistema convingerilor sale. Ea va fi cu atât mai inverșunată, cu cât experiința cea noauă reclamă o mai adâncă reformă a conduitei sale. Lupta nu se sfirșește totdeauna in teatru. Ea se continuă pe stradă, in societate, prin jurnale și percurge toate fazele ilustrate in « Progresul adevĕrului in judecarea operelor literare »**. Că E foarte insĕmnător atributul impersonalității ce se dă plăcerii estetice in ințĕlesul lui Schopenhauer. Omul va ajunge să simțească plăcere impersonală abia atunci, când nu va mai avea experiinți de făcut, care să-l silească a raționa, adecă a le aduce in raport logic cu sine, când lăuntrul seu nu va mai avea trebuință de nici o reformă, prin urmare, când va fi stăpân de toate situațiile fisice și psichice din lume, scurt ḑis, când a ajuns să știe și să poată toate. Eacă plăcerea reservată lui Dḑeu și nu geniilor, nici celorlalți muritori. Plăcerea impersonală nu este ceva din personalitatea omului ; ea nu există in om, nici nu se poate produce in om. Aici e greșala metodică a idealismului. El voește să ne silească a integra ceea-ce incă n'am diferențiat. Cine se va simțì geniu, să nu ceară lumei a se redica la el, ori poate ori nu poate, ci să se coboare și să-i ajute a se inălța. Schopenhauer să suie pe Montblanc și chiamă lumea să vie la el. De se găsește cineva, care să nu o poată face, ii strigă că e un miserabil, care nu merită a fi moralisat, in loc să-l prindă de sub brațe și pe calea experiinței să-l ducă la inălțare.
E un mic capitlu de pedagogie, care i-a scăpat din vedere lui Schopenhauer. Nu putem simțì plăcere impersonală, fiindcă nu suntem desevĕrșiți. Nu o putem dobândì din simpla privire la operele de artă, fiindcă nu suntem Dḑei. Nu suntem Dḑei, fiindcă mai avem incă multe de experiat și de indreptat in noi. Indreptarea aceasta nu o putem face decât aducĕnd cu noi ceea-ce avem să indreptăm. Nu putem lăsa acasă « lumea » noastră « ca voință », fiindcă ea este pe care voim să-o moralisăm. Conclusiune : Plăcerea estetică ori morală a omului nu poate să fie decât personală, subiectivă, ca ori care sentiment omenesc.
Chiar lupta noastră contra idealismului modern ni se pare de prisos, căci urmând după principiile sale, el are să se emancipeze de sub inriurirea preocupărilor lui și să stărue numai a intuì obiectiv ficțiunea noastră, dacă va voì să simțească plăcere impersonală. Din momentul in care va incerca să ne combată cu ajutorul convicțiunilor sale, el și-a negat principiul. Noi cerem insă dela el să vină in contra noastră cu intreg arsenalul seu de convicțiuni și dacă ne va invinge, suntem ear' noi biruitori, fiindcă adevĕrul ce ni l-a infățișat, ne-a schimbat « lumea » noastră « ca voință ». Indată ce obiectul discuțiunei va fi consumat prin cele ce știm, sentimentul nostru va primì aerul senin al păcii, căci vom fi orientați asupra unui nou adevĕr din lume. Eacă plăcerea estetică a muritorului. Ea se naște din apercepția inductivă a adevĕrului. Când plăcerea estetică ori morală va fi impersonală, omul va fi ajuns a sevĕrșì ultima apercepție, știința va fi terminată și omul va fi Dḑeu.
Să vedem ce se naște din plăcerea impersonală, impusă omului contra firii sale : Neavĕnd voie să amestece convicțiile lui greșite la judecarea unei opere de artă, privitorul va sta negânditor. Impresia ce dobândește va fi o deșartă afecțiune a sensurilor. Plăcerea născută din ea, in loc să fie impersonală, va fi o ordinară plăcere sensuală, care se deosebește de cea simțită la golirea unui păhar de vin simplu numai prin aceea, că nu este organul gustatului, care vine a fi gădelit, ci cel al vederii ori al auḑului. Extremele se ating. Eacă unde ne duce idealismul modern prin metoda lui de a forța lucrurile. Credem că nu greșim când susținem, că acest idealism, nu numai că nu ne poate inălța, ci ne demoralizează chiar fără voia lui.
Din cercetările de până aici resultă, că sentimentul estetic ori moral nu ni se infățișează ca o putere ori facultate omenească, ca un princip absolut, dela sine existent și neatârnător, ci ca efectul unei constelații de idei, un fenomen psichic ca oricare alt fenomen al naturei ce-și are inceputul sau in fenomene psichice anterioare. Sentimentul este o stare psichică suferitoare, căci lumea din afară cearcă a modifica lăuntrul nostru prin mijlocirea operelor de artă. Lumea lucrează asupra noastră și noi suntem primitori. Ceea-ce se petrece in privitor când stă inaintea unei opere de artă, este un proces de apercepție inductivă. Resultatul acestei apercepții e o lege de conduită fisică ori psichică mai intemeiată, o convingere mai cuprinḑĕtoare sau o teorie mai exactă. Starea privitorului e un sentiment estetic ori moral. În această stare omul e impăcat cu imprejurimea sa, un equilibru, o pace stăpânește raporturile sale cu lumea. El are rolul savantului, care și-a câștigat orientare intr'o noauă bucățică de lume.

ȘT. VELOVAN

* Fragment din dizertația « Intelectualitatea ca notă esențială a plăcerii estetice și morale », pp. 19—24. Viena, 1887.
** T. Maiorescu. Almanachul societății « România jună » Viena, 1883.

Ecuația artist-operă-public e o structură socială constantă, cu toată mobilitatea termenilor implicați. Acești termeni este necesar a fi cunoscuți în înseși modificările lor continuu determinate de mersul societății. Deschidem această anchetă spre a încerca să definim stadiul de azi al relațiilor dintre artă și societate. Ne-am adresat unui critic de artă, unui estetician, unui artist, unui pedagog, pentru a marca puncte de vedere diferite. Ancheta rămîne deschisă cititorilor noștri, care sînt invitați să-și formuleze părerile.

ANCHETĂ

ARTĂ—EDUCAȚIE

Este de înțeles pentru toată lumea că educația, formarea conștiinței socialiste presupun tocmai cunoașterea cuceririlor științei înaintate. Numai înțelegerea și cunoașterea marilor descoperiri ale omului, însușirea noilor cuceriri ale științei — care, în epoca actuală, a revoluției tehnico-științifice, transformă radical întreaga omenire, modul de a înțelege diferitele fenomene sociale — vor putea să dea omului înaintat orizontul de care avem noi nevoie, o conștiință comunistă. Eu aș putea spune că aceasta este o cerință generală pentru toate sectoarele, inclusiv pentru cele ale creației literar-artistice. Numai înțelegerea implicațiilor mari ale revoluției tehnico-științifice asupra dezvoltării sociale va putea să dea omului de artă, de literatură, de muzică, dimensiunea nouă, perspectiva nouă a viitorului și îl va putea pune în condiția de a crea corespunzător epocii în care trăiește, cerințelor viitorului spre care se îndreaptă omenirea. (NICOLAE CEAUȘESCU: Cuvîntarea la plenara lărgită a Comitetului municipal București al Partidului Comunist Român. 11 octombrie 1971)

Radu Bogdan

1. 2. 3 Se confundă mult prea adesea arta *ca* educație, cu educația *prin* artă. Educația artistică nu este același lucru cu arta educativă. În primul caz obiectul educației este arta însăși, în cel de-al doilea arta este numai mijlocitoarea acestui obiect. Ceea ce desigur nu înseamnă că o operă de artă nu poate întruni ambele ipostaze; dimpotrivă, o asemenea îmbinare constituie chiar soluția ideală, atunci cînd rezultatul se situează la nivelul calitativ cel mai înalt. De aici rezultă însă cu claritate un fapt: nu există o singură funcție educativă a artei și nici numai un singur sector, sau numai o singură treaptă; educația pe care o exercită arta este polivalentă (iar dacă în această polivalență nu *predomină*, din punct de vedere calitativ, factorul *artistic* sau estetic propriu-zis, atunci *perenitatea* operei este fie amenințată, fie de neatins). Mai rezultă de asemenea că acțiunea artei pe planul social, atît ca funcție cît și ca obiectiv (adică prin raportare la public), se desfășoară la nivele diferite și răspunde la cerințe diferite. Aceste cerințe nu sînt mai puțin ale unor colectivități sociale, și deci arta nu își îndeplinește mai puțin funcția *socială*; faptul că amintitele colectivități diferă cantitativ și calitativ între ele nu elimină, ci doar modifică eficiența socială. Arta nu atinge pe fiecare în același fel și nici nu educă la fiecare același lucru, sau aceeași latură, indiferent sub care aspect se exercită acțiunea ei. Trebuie de asemenea să nu se uite că operația de educare presupune repetiție, obișnuință, asimilare, deci există numeroase cazuri cînd impactul spectatorului cu opera se produce intuitiv, aproape instantaneu, fără pregătire prealabilă. Lăsînd însă la o parte excepțiile, frecvența contactului artistic rămîne decisivă, dialogul cu opera trebuie să cunoască o *succesiune* de momente de contact. De aici importanța propagării operei, a creării condițiilor de legătură cu ea, înainte de a se intra în discuția rolului și efectului ei educativ (mai ales cînd e vorba de forme și expresii noi).
Educația este un fenomen *a posteriori*. De multe ori facem greșeala de a nega valoarea educativă a unei opere înainte de a-i fi dat răgazul să pătrundă în conștiința oamenilor și să acționeze asupra sensibilității lor, după cum facem de multe ori greșeala — după părerea mea, gravă — de a neglija elementul de educație artistică propriu-zisă, limitîndu-ne la educația morală. Asemenea erori frînează sau împiedică dezvoltarea în spectator a simțului armoniei, al proporțiilor, al calității raporturilor de volum, culoare, compoziție, și ritm. Este adevărat, dar numai în *aparență*, că despărțite de funcția lor morală ele devin niște entități abstracte; în realitate această abstractizare nu le sustrage nici funcției lor sociale, nici valorii lor civice. De pildă, o arhitectură frumoasă, o urbanistică frumoasă (largă, aerată, însorită, sănătoasă și practică) sînt dependente, printre altele, dar nu în ultimul rînd, de dezvoltarea și educarea în oameni a unui simț just al proporțiilor, de promovarea anumitor exigențe de armonie. Am dat acest exemplu ca o ilustrare o dată mai mult a sectoarelor felurite și a diferențierii cu care acționează, ca factor educativ, opera de artă. Astfel privite problemele, înseși noțiunile de *moral* și de *civic* capătă un caracter mai complex și mai subtil, ca să nu mai vorbesc de rolul *social* al operei de artă. Și toate acestea mai ales în vremea noastră, cînd știința, tehnica, civilizația, mijloacele de deplasare și comunicare, viteza, acționează atît de puternic și decisiv asupra inteligenței și sensibilității umane, creînd noi exigențe și dînd un nou conținut, o nouă *valoare*, noțiunilor.

Octav Grigorescu

1 Este de la sine înțeles că nu ne putem imagina cultura unei epoci din care să lipsească arta și știm că despre unele momente ale evoluției umanității mai mult arta oferă mărturii elocvente.
În ce privește modul în care arta exercită o acțiune educativă asupra oamenilor, răspunsul trebuie dat pentru fiecare epocă în parte și pentru fiecare moment al culturii, ținînd seama de natura principiilor etice și filozofice ale respectivelor epoci. Epoca noastră a cunoscut tentative de armonizare a diverselor domenii ale culturii materiale și spirituale. Unele dintre ele, « absorbite » de societatea de consum, conform unui program pragmatic, corespunzător excesivei dezvoltări a automatizării producției de bunuri materiale, au dus la reacții neașteptate în planul creației artistice, așa cum a apărut în contextul artistic european, de exemplu, curentul pop-art.
Programul etic și estetic al unui curent sau altul se dezvăluie mai limpede după o perioadă suficient de întinsă pentru ca el să-și fi putut « radia », prin opere și prin modul în care au fost prezentate publicului, mesajul.
Socotesc că acolo unde armonizarea celor două sfere ale producției de bunuri este posibilă sau, mai bine zis, acolo unde nu se mai face diferența extremă între bun social de consum și bun spiritual, ci se caută coerența eficienței lor sociale în cadrul unui program unitar al dezvoltării culturii, este posibilă și construirea unui program mai complex de educație prin artă.
Un asemenea program îl văd realizat pornindu-se de la acea bază absolut necesară pe care aș numi-o autocunoaștere.
În cazul societății noastre un asemenea proces de autocunoaștere se poate înfăptui printr-o planificare pe teme-program a unor acțiuni, cum ar fi de exemplu expoziții cu caracter larg-muzeal, axate pe idei care să cuprindă o arie semnificativă a istoriei noastre, a evoluției concepților despre lume în țara noastră și la poporul nostru.
Dau un exemplu de asemenea temă: « Evoluția imaginii omului de-a lungul secolelor în arta românească veche și contemporană »; cuprinzînd opere din epocile primitive și antichitate, evul mediu și epoca de acum, multe lucruri s-ar putea lumina și în perspectiva artei contemporane de la noi prin intermediul unor asemenea expoziții, și pentru public și pentru artiști, căci altfel putem înțelege diversele etape ale evoluției reprezentării omului avînd, să spunem, în același context imagistic, aspecte contradictorii, dar care nu se infirmă reciproc, ale reprezentării omului.
Tot așa mi se pare utilă o retrospectivă a artei moderne românești, cuprinzînd și acele aspecte care au fost des numite experimentale, precum și programul lor teoretic.
Cred că într-un atare proces de autocunoaștere, arta și-ar afla un loc de seamă, poate cel mai important din punct de vedere educativ.
Într-un astfel de cadru ea ar putea arăta, cu mai multă putere decît a făcut-o pînă acum, care este esența rolului ei educativ.

2 O artă umanistă în condițiile epocii contemporane cred că s-ar putea caracteriza prin capacitatea de a reflecta cu exactitate stadiul actual de dezvoltare a conștiinței umane.
Mi se pare că experimentele în arta secolului nostru au pus omul de azi în stăpînirea unor zone inaccesibile pînă acum cunoașterii; ele au dus la asimilarea în condiția estetică a cunoașterii a acelor părți ale psihicului nostru care ar fi putut să rămînă obscure nu numai pentru artă, dar și pentru alte domenii ale cunoașterii.
O altă trăsătură a umanismului artei contemporane mi se pare aceea a apropierii de științele exacte.
Cea mai pregnantă trăsătură a umanismului contemporan în artă mi se pare a fi determinarea politică a operei artistice.
Este interesant de observat că acele opere care în creația contemporană nu atestă, fie direct, fie indirect un program politic realist, în confruntare cu cele mai acute probleme contemporane, sînt opere care nu rezistă, opere care nu izbutesc să fie cărămizi solide ale structurii culturale a epocii noastre.
Operele apolitice, asociale, se pierd în negura zonelor intermediare, de tranziție, din procesul construcției culturii epocii noastre.

3 Mie nu mi se pare că există două asemenea momente succesive, în urma desfășurării cărora s-ar împlini finalitatea socială a artei.
Nu se poate face un astfel de program, fie el și « dialectic », datorită căruia, după ce am termina de educat, fie artistul, fie publicul, masele, nu ne-ar mai rămîne de făcut decît să contemplăm cît de bine merge « motorul » acesta.
Cred că toate rezultatele oricărei categorii de muncă au o funcție estetică, etică, deci socială și educativă.
Cei doi factori pe care i-am putea considera izolați doar în condițiile unui alt tip de orînduire socială decît a noastră, nu se pot ipostazia pe rînd, ca educator, în raport unul cu altul, ca « din afară », fără a se produce în interiorul raporturilor sociale sciziuni inutile, false.
De altfel artistul face parte din public și într-o mare măsură el este în momentul creației primul public al respectivei opere, public ideal care îl însoțește pînă la sfîrșitul formării operei; public

visat, care îl « construiește » pe artist și dincolo de nașterea operei.
În momentul cînd opera este arătată, expusă, cînd devine în parte bun public prin actul contemplării, începe în fapt o nouă operă, o nouă conlucrare a sensibilității maselor și a sensibilității artistice. artiștii sînt ai poporului lor, iar fiecare popor este al marilor săi artiști. Părintele și copilul își transmit reciproc identitățile în acest splendid joc de oglinzi. Cu cît mai copleșitoare este emanația artistului, cu atît mai mari energii trebuia să fi putut capta el din mediul său. « Învățat » are nu bunului rezultat al educației *pentru* artă respectarea unui principiu didactic universal: acțiunea didactică să nu trădeze natura specifică a materiei. Înfățișînd arta (ca și orice altă materie de altfel), educatorul trebuie să fie capabil de o acțiune fermă, subtilă, dar *transparentă*, care să vehiculeze arta

1 Care este rolul artei în acțiunea plurală de educație pe care o exercită cultura unei epoci?

2 Prin ce credeți că s-ar putea defini umanismul artei în condițiile epocii contemporane?

3 Cum vedeți raportul dintre educarea estetică a publicului și educarea socială a artistului?

Ion Ianoși

1 Programatic sau nu, arta autentică a urmărit întotdeauna un efect formativ și transformator, ea dorea să-și modeleze și să-și remodeleze publicul. Natura ei prin excelență activă și pasionată o predestina pentru aceasta. În plus, ea nu se vroia « segmentată », ci totalizatoare, adresată adică unei receptări globale, sensibile, emoționale, intelectuale, voliționale. Educativă, arta a fost în chiar condiția ei substanțială, într-o măsură mai explicită decît știința sau chiar filozofia, predispuse adesea la o « răceală » măcar aparentă. Epoca noastră nu a făcut decît să conștientizeze și să accentueze această « căldură » lăuntrică a artei și emanată de ea. S-o conștientizeze în măsura în care trăim într-o societate ce se cunoaște pe sine și menirea pîrghiilor ei culturale interconectate. S-o accentueze în aceeași măsură, adică pentru a obține efecte maximale într-un interval minimal. Socialismul este societatea care se autodesăvîrșește în cunoștință de cauză. Este de la sine înțeles că el concepe de aceea arta ca pe o activitate responsabilă și eficientă. Cei ce doresc nu numai să explice lumea, dar s-o și transforme, vor judeca arta prin aceeași prismă. Desigur, prin prisma calității, căci înnoitoare mai presus de toate e perfecțiunea.

2 Umanismul s-a impus drept criteriu principal și principial al artei și în raport cu propriul ei orgoliu etic și în opoziție cu glasul de sirenă al «inumanismelor». Într-o epocă preocupată de opțiuni fundamentale, i se cere și artei să-și recunoască fundamentele. Iar pentru om rădăcina tuturor lucrurilor este însuși omul. « Destinul uman » și « condiția umană » s-au infiltrat de aceea în vocabularul nostru zilnic. Umanismul înseamnă verticalitatea « omului uman », hotărîrea sa de a-și fi sieși fidel și util. Umanismul este respectul de sine al speciei și al individului, hotărîrea de a acționa în așa fel ca acest cuvînt — « omul » — « să sune mîndru ». Umanismul socialist este axa hotărîrii noastre de a ne replămădi într-un conștient și pămîntean efort demiurgic. Iar acest efort singular în istoria umanității are o forță de influențare exemplară. Umanismul naște umanism, se propagă și se perpetuează. Sub impulsurile lui, omul se umanizează continuu. Și ce altceva și-ar putea dori artistul contemporan, decît ca emisiunile sale să fie captate pe respectivele lungimi de undă de cît mai mulți oameni și întru cît mai eficienta lor înnobilare? !

3 Educatorii înșiși se cuvin educați — iată un nobil precept al marxismului, la care nu văd de ce n-ar subscrie și făuritorii valorilor artistice. Valorile se nasc și se multiplică într-un miraculos circuit, în care emițătorii și receptorii își schimbă adesea funcția. Marii degeaba un dublu sens, de om care a fost educat pentru a putea educa la rîndul său !

Tudor Țopa

1 Arta e educativă prin ce este. Întradevăr, în lumea activităților culturale, ea își are un loc specific, de neînlocuit. S-ar putea invoca nenumărate caracteristici în sprijinul afirmațiilor de mai sus. E suficientă însă și una singură: sub raport gnoseologic, arta e un mod de cunoaștere altul decît cel logic — pe cale « intuitivă », cum spune Croce, « însușire artistică a lumii », cum spune Marx. Este vorba în ambele cazuri de *aceeași* lume; deosebirea e gnoseologică, nu ontologică. Are și un caracter de permanență istorică; e pasionantă contra-argumentația lui Marx la Hegel (care prevedea momentul « morții artei »), nu mai puțin contra-argumentația lui Croce în același sens. Încă ceva: conceptul de artă îmi pare (ca să recurg la o imagine spațială, pe care o sper elocventă) un concept de graniță, la granița logicului, și care nu se poate susține, în logic, decît printr-o referire spontană și adîncă la lumea artei, a operelor. Nu pot gîndi conceptul de artă fără să alerg la *Don Giovanni* de Mozart, sau la *Firma lui Gersaint* de Watteau. Această aparentă neputință e în firea acestui concept și de fapt îi conferă vitalitate, îl face posibil. Arta e așadar expresia subiectivității omenești (spre deosebire de activitatea logică, care pune în paranteză subiectivitatea pentru atingerea esențelor conceptuale) — o subiectivitate « care dă glas. . . esenței lumii obiective », nu « o pură particularitate subiectivă » (Lukács). Arta educă deci în sensul interiorității și, după părerea mea, nu putem disocia această constatare fundamentală a esteticii de cerințele cu atîtea implicații educative, privitoare la subiectivitate, expuse atît de succint și dens în *Tezele* lui Marx la Feuerbach. Și mi se pare nimerit să citez un om de știință pozitivă, care, referindu-se la un « caz » artistic, definește indirect atît natura artei, cît și conforma ei putere educativă: « Beethoven, în ultimele lui cuartete și în alte opere dinspre sfîrșitul vieții, a produs un lucru absolut nou pe lume: nu un plus de cunoaștere a lumii exterioare, ci un plus de cunoaștere în sfera unor noi capacități ale spiritului uman. . . În toate cazurile de acest gen, se poate, bineînțeles, ca alții să nu fie apți să aprecieze noua valoare aflată, să nu dorească a o prelua. Dar valoarea a fost creată; există și așteaptă să fie preluată » (Julian Huxley). O pornire pedagogică pe care nu mi-o pot înfrîna mă îndeamnă să atenuez în sinea mea tonul absolut al biologului din ultimele sale rînduri cam sumbre. Cred în accesibilitatea artei mari și am avut dovezi peremptorii. E o problemă pedagogică de importanță capitală a pune publicul (copii și maturi) într-o poziție favorabilă pentru receptarea adecvată și cît mai deplină a artei, a-l educa întîi *pentru* artă, urmînd ca apoi, în mod firesc, să poată avea loc educația *prin* artă, să educe ea însăși, prin infinitele ei virtuți formative. Socot drept condiție *sine qua non* a divers-convingător, fără a o opaciza cîtuși de puțin prin defecte de vehiculare. Educația de ordin estetic — *pentru* artă — o dată înfăptuită, arta însăși devine un educator eficient. Iar funcția ei specific estetică poate reverbera și în alte sfere de valoare, de pildă în sfera logicului. Și care ar fi aportul ei cel mai însemnat în sfera logicului? Tocmai constituirea unui concept corect asupra ei însăși. Aici ne alăturăm lui Croce, care susține că multe și importante vicii în registrul logic se datoresc bîjbîielilor și erorilor în definirea conceptului de artă.

2 Umanismul e intrinsec artei (mă refer bineînțeles la arta autentică, nu la simulacre sau la epave, — la Pallady și la Petrașcu, nu la Kimon Loghi sau la Ștefan Popescu). Un public pus, cum arătam în răspunsul la prima întrebare, într-un raport cu arta favorabil receptării artistice, nu poate să nu se « molipsească » de eticitatea înaltă a creației și să nu o transfere în cutare sau cutare activitate umană. Orice creație autentică, atunci cînd e bine intuită, denotă un devotament eroic, sesizabil mai mult ori mai puțin și în biografia unui artist (Luchian, Van Gogh, Rembrandt etc.). Arta, cu adevărat înțeleasă, devine un model al muncii. Pentru Marx, ea e munca supremă: « Omul produce în afara necesității fizice și produce cu adevărat abia atunci cînd se eliberează de ea », « Necesitatea sau plăcerea și-au pierdut deci natura lor egoistă, iar natura și-a pierdut simpla sa utilitate, s-a transformat în utilitate umană ». Citatele s-ar putea înmulți pentru a edifica același sens. Că arta aductă e prin firea ei *umanistă*, o dovedește și elaborarea ideilor estetice ale lui Marx *concomitent cu soluțiile problemei realizării plenare a omului și cu soluțiile pedagogice corespunzătoare*; e vorba de o întrepătrundere fără pereche a desfășurării problemelor.

3 Răspunsul la ultima întrebare e implicit în răspunsurile precedente. Îl vom explicita deci cît se poate de economic. Artistul nu se află *în afara* lumii publicului. Artistul autentic e prin esența funcției lui reale (nu a *profesiunii*, care uneori, din păcate, ia un aspect de impostură, de vorbă goală) tocmai *în miezul* publicului. Artistul autentic aude *direct* comanda socială și îi răspunde cinstit, chiar dacă oameni cu o insuficientă educație estetică îl contracarează (Luchian răspunde comenzii sociale *peste* falsele cerințe ale academismului și filistinismului epocii sale). Artistul e el însuși public (și critic), și asta cu o competență indiscutabilă. Devotamentul absolut în muncă îl pune în situația condițiilor optime ale educației; în situația de a beneficia de toate virtuțile pozitive ale societății. Iar dacă o pedagogie judicioasă a artei educă și publicul în vederea receptării adecvate și depline a operelor, publicul însuși creează receptînd și transferă modelul artei (munca supremă) în diversele lui activități.

TEMEIUL RAȚIONAL AL ARTEI

« Aș vrea să știu, unde există o școală în care se învață a simți », nota Denis Diderot, cu toate că « Enciclopedia » pe care o pregătea împreună cu d'Alembert și începea să o editeze din 1751 ca « Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers » trebuia să fie un dicționar al civilizației moderne în înțelesul unei educații raționale. Umanismul enciclopediștilor cît și al lumii lor permitea însă ca educația și criteriul estetic să se orienteze mai mult așadar spre simțirea spontană decît spre reflectarea conștientă, vedea creația artistică principial diferită de munca științifică. Totuși, în civilizația tehnică, a lumii moderne, ale cărei baze spirituale sînt indiscutabil de natură științifică, atît procesul creativ cît și procesul comunicativ al artei nu pot rămîne despărțite de dezvoltarea științei și a tehnicii. Dezvoltarea civilizației și transformarea sferelor naturale în sfere artificiale integrează de asemenea creația artistică. Generalizarea structurilor raționale ale gîndirii noastre, ca și tendințele pragmatice ale atitudinii noastre au apropiat foarte mult munca artistică de cea științifică, fapt de care va trebui să țină seama în viitor orice demers educativ sau teoretic al artei. Cu toate acestea, cele mai multe academii rămîn niște pepiniere de iraționalism estetic, al unei pedagogii și producții artistice independente de realitățile tehnice și științifice. Grație « creației din Nimic » se alcătuiește teoretic o « schemă de creație » ce corespunde unei « scheme de comunicare » vehiculate în tratate de pictură, muzee sau galerii ce dezvăluie un gust convențional și șarjat. O teorie a « simțirii intuitive » pare încă a inspira pe profesori, mai mult decît un mod de gîndire matematic. Un anume progres s-a obținut numai acolo unde producția artistică provenea dintr-o formație sprijinită pe un repertoriu, conștient programat de elemente fundamentale și demersuri metodice, acolo unde există convingerea efectului pedagogic al « pre-cursului » sau al « clasei de bază ». Concepția hegeliană de « pre-artă » (în înțeles istoric la el și sistematic la noi) își găsește aplicație aici, pentru a spune că în artă există, ca și în știință, presupuneri, axiome, principii, fundamente și procese elementare a căror cunoaștere și mînuire stau la baza producției artistice autentice. Itten și Bill, printre alții, au fost promotorii timpurii ai unui astfel de cartezianism în educația artistică. Astăzi se întîlnește în « cursul de bază » predat de Oskar Holweck la « Școala de Stat de Design din Saarbrücken » o fundamentare pe cît de rațională pe atît de programatică, avînd un caracter metodic ce servește unor tehnologii și interese estetice moderne.

În acest « curs de bază » programatic, care este alcătuit dintr-o « practică de bază » și o « teorie de bază », are loc de fapt reducerea « artei » la « pre-artă ». Estetica modernă, care a preluat noțiunea de « pre-artă » așa cum am amintit, din estetica hegeliană, — dar independent de planul istoric și metafizic, pur teoretic, — pune în centrul atenției sale noțiunea de « stare estetică ». Prin aceasta se înțelege o « distribuție dintr-un repertoriu de elemente ». Schema creativă a operării unei « distribuiri de elemente » devine, în consecință, o creație « din repertoriu » și nu o creație « din Nimic ». Orice « curs de bază » în înțelesul unei producții de « pre-artă » are de făcut inițial demonstrația unui « repertoriu de elemente » din care se poate dezvolta o « stare estetică ». Este vorba de fixarea unui șir de elemente materiale în cantități discrete și finite. Oskar Holweck prezintă bineînțeles o selecție de asemenea « repertorii » de elemente materializate: culoare, construcții geometrice, unități vizuale ca grosimi, lungimi, contraste, direcții la care adaugă chiar « golul ». Este necesar a se pune în evidență caracterul preferențial al fixării elementelor materiale pentru crearea unor « stări estetice », o imagine a selectabilității și a manipulării conștiente a repertoriului. După « repertoriu », « distribuirea » de « elemente ». Presupunînd că un repertoriu conține elementele într-o ordine preferențială, adică « într-o dezordine » relativă, înseamnă că orice distribuire conștientă este creare de « ordine ». Aici, estetica modernă distinge trei situații: starea de dezordine extremă, starea de « ordine extremă » și starea de « ordine relativă ». Se mai vorbește de « haos », « structură » și « configurație » (Gestalt). Fiecare repertoriu permite crearea acestor trei forme de distribuție. Producerea acestora aparține practicii « pre-artei ». Identificarea estetică se face astăzi prin descrierea numerică sau semiotică. Descrierea numerică fixează « starea estetică » pe baza cifrelor. Descrierea semiotică dă « clasa de semne » în care se înscrie « distribuția » dată. Descrierea cifrică se folosește de mijloace statistice sau probabilistice în care fiecare « stare » este fixată printr-un grad de probabilitate. O stare se poate caracteriza ca « haos » atunci cînd distribuirea elementelor este de egală probabilitate, asta în sensul că pentru fiecare element există aceeași șansă de a fi întîlnit într-un loc anume, sau nu. Este vorba deci de o stare de « maximă dezordine », « maximă amestecare » sau maximă « entropie ». « Structura » se evidențiază prin distribuția după o lege, o regulă, o sintaxă care o determină astfel drept « model », « grilă », « raster » sau « ornament ». Probabilitatea ca un anume element să ocupe un loc anume este maximă, deci sigură. În sfîrșit, fiecărei « configurații » îi este propriu că un anume element apare într-un anume loc cu o probabilitate singulară, care este relativ mică, astfel încît gradul de « ordine » rămîne nehotărît, nesigur. Elementele constitutive ale unei « configurații » apar cu o probabilitate diferită, neprecisă și acesta este motivul pentru care « configurația » este denumită și « ordine relativă ». « Cursul de bază » al lui Oskar Holweck acoperă foarte clar posibilitățile de distribuție pe un repertoriu de elemente pentru cele trei forme: haos, structură, configurație. Acest curs evidențiază scheme de haos, structură sau configurație, ca « modele » de « pre-artă » și demonstrează că pentru fiecare creație artistică este vorba, cel puțin în principiu, de crearea unei « ordini » într-un repertoriu de elemente purtătoare, materializate. Tocmai această definire permite ușor să recunoaștem că « starea estetică » poate fi determinată numeric printr-o relație între « ordinea » și « complexitatea » elementelor, ceea ce a devenit posibil în estetica modernă prin introducerea de mărimi geometrice, statistice și topologice.

În ceea ce privește datele clasei de semne de care aparțin « haosul », « structura » sau « configurația », ea fixează un « raport-obiect » (Objektbezug) și un « raport-semnificație » (Bedeutungsbezug). Fiecare « semn » prezintă (după Ch. S. Peirce) o « relație triadică »: « mijloc », « raport-obiect » și « raport-semnificație ». « Mijlocul » creează în « raportul-obiect » o disponibilitate reflectată în « raportul-semnificație ». Se disting trei moduri de referire a « semnului » la « obiect »: obiectul poate fi individualizat pur și simplu printr-un nume, deci abstract, fără nici o legătură cu el. În acest caz « semnul » este un « simbol » iar haosul evident nu poate fi reprezentat decît simbolic. Un obiect poate fi reprezentat printr-un « semn » care acoperă niște indicii sau caractere, prezentînd o asemănare a imaginii; în acest caz vorbim de « icon ». O « structură » este « icon » în măsura în care dezvoltă « modele » care corespund unei « ordini extreme » funcționînd într-o totalitate de repertorii de elemente diferite avînd semnalmentele distribuirii respective.

În sfîrșit, al treilea caz al « raportului-obiect » semiotic este « indicele ». Un « indice » reprezintă un « obiect » numai printr-o indicație indirectă, printr-o fixare mijlocitoare, așa cum un indicator rutier desemnează o localitate. În pictură, de exemplu, toate sistemele perspectivale sînt « sisteme indexice », în măsura în care determină mărimi și poziții. Spunem ca atare despre « configurație » că toate punctele sale au o altă probabilitate și că ordinea sa relativă este dependentă tocmai de o distribuție de probabilități singulare. Asta înseamnă că tot ce poate fi denumit « configurație » poate fi reprezentat printr-un « sistem indexical » de probabilități. « Configurație » este în consecință o schemă indexicală de ordine iar « configurare » un proces de proiectare de semne (Zeichenprozess). « Haosul », « structura » și « configurația » leagă astfel « relații de ordine » « pentru « repertoriu » de elemente materiale cu clase de semne care dezvăluie « repertorii selectate » adică « obiecte ». Acestea țin atît de schema creativă cît și de schema de comunicare a creației și realizării artistice, de « practica de bază » și de « cursul de bază » al teoriei estetice și pedagogice. Acestea ne ajută, în continuare, la elucidarea unor principii educative, a unor desfășurări sau stări care sînt astfel dezvăluite, confirmă posibilitatea (manuală sau mecanică) a programării obiectelor estetice, indiferent dacă este vorba de « artă » ori « design ». **MAX BENSE**

ȘCOLARIZAREA OBSERVAȚIEI

Trebuie să facem cîteva observații pregătitoare asupra noțiunilor de « precurs » și « curs de bază ». Din convingerea că « arta nu se poate învăța, ci doar mînuirea mijloacelor sale » s-a născut la Bauhaus « învățămîntul de bază » (Grundausbildung), mai întîi ca « pre-cursul » (Vorlehre) lui Itten, din 1919 pînă în 1923, continuat apoi de « cursul de bază » (Grundlehre) al lui Moholy-Nagy pînă în 1928.

A urmări ceva, sau a pleca de la ceva, iată ce deosebește cele două cursuri ale lui Itten și Nagy.

Itten își denumește cursul său « precurs », plecînd de la faptul că o idee devine imagine (Bild) numai prin materializarea sa, condiție primordială.

Dacă Nagy nu are pretenția de a cuprinde toate mijloacele vizuale ci se dedică mai mult unei cauze ce depășește zonele preocupărilor artistice, și care vrea să influențeze toate sferele vieții, creează de fapt premisele propriu-zise pentru « pre-cursul » lui Itten și anume « cursul de bază ».

Se vorbește de perioada de incubație a Bauhaus-ului, pînă în 1923, și de faza realizărilor practice după 1923 pînă în 1928. Nagy se bazează în munca sa pedagogică pe faptul că fiecare om este dotat cu simțul culorii și tonurilor și cu simțul orientării tactile și spațiale. Scopul muncii sale nu trebuie să fie obiectul, ci omul.

Asta înseamnă a pregăti la tineri interesul, silința, facultatea de a cugeta, pasiunea pentru lucru, conștiința faptului că în sectorul nostru de activitate, sectorul vizual, există o gramatică și un vocabular la fel ca și în domeniul științei.

Fiecare activitate plăsmuitoare a omului presupune cunoaștere. Cunoaștere înseamnă a înțelege lumea înconjurătoare cu toate formele sale de manifestare. Fără cunoaștere nu se poate stăpîni nici o activitate. O astfel de activitate s-ar caracteriza prin neclaritate, dezordine, dubiu și frică. A recunoaște nesiguranța, dubiul și frica și a învăța să le combați înseamnă a descătușa energia creatoare a elevului. Desprinderea de convenție în favoarea unei cunoașteri și experiențe personale este de fapt ținta « cursului de bază ». Chiar tinerii care se dedică unei profesiuni artistice sînt atît de mult afectați de idei preconcepute din educația lor anterioară, încît nu știu să vadă. Dar înțelegerea se bazează pe însumarea observației de fapt. Deci observația trebuie educată. « Cursul de bază » școlarizează observația.

Conform programului și metodei mele didactice o conlucrare nemijlocită între profesor și elevi este o condiție obligatorie. De aceea o muncă în comun și o comunitate de lucru sînt componente evidente ale cursului meu.

Fiecare elev este examinat dacă are capacitatea de a lucra în colectiv. Dacă nu, el este îndrumat spre a studia altceva. Căci, de multe ori, elevii se influențează reciproc.

Tînărul care depune efort și seriozitate în munca sa își va da seama neîntîrziat că lucrul în colectiv îi este folositor. În clasa mea se oferă în medie

patruzeci de posibilități de comparație. Aici elevul învață să recunoască și să deosebească lucrări nesatisfăcătoare de lucrări bune sau mai bune, învață din propriile sale greșeli cît și din greșelile altora. În decursul celor două semestre ale « cursului de bază » se cercetează, în mod obligatoriu, existența de fapt a fenomenelor vizuale. La aceste cercetări, după program, se dezvăluie de fiecare dată « noul » și necunoscutul pentru elevi.
Și aici trebuie să luăm în considerare trei factori:

A. motivul
B. materialul
C. omul

Ordinea de importanță este progresivă așa cum factorii enumerați participă cantitativ în munca noastră. De fapt nu ne interesează atît de mult elucidarea motivului cît studierea materialului dar mai ales și, în ultimă instanță, formarea omului.[...]
În principiu, ne stau la dispoziție două moduri de lucru: — analiza
— sinteza
Primul semestru se caracterizează prin lucrări ce stau sub semnul divizării (despărțirii, disocierii) elementelor vizuale (Bildelemente), al doilea semestru avînd lucrări de adunare, înjghebare, ordonare și întrebuințare a elementelor vizuale; una nu exclude pe cealaltă în decursul unui semestru. În primul semestru se începe cu studierea elementelor vizuale constitutive ca tonalitate, corp și spațiu, material și structură, culoare, iar apoi cele formale ca punct, linie, suprafață.
Programul semestrului doi prevede:
Studii de mișcare și ritm, studii de mișcare în desen, culoare, modelaj; elementele de relație plastică pentru compoziții stabile și mobile; exerciții de compoziție, studii analitice pe capodopere, studii sintetice pe analize proprii de materiale, exerciții libere.
Spre sfîrșitul semestrului doi se analizează opere ale unor maeștri clasici și moderni.
La sfîrșitul fiecărui capitol se fac exerciții aplicative cu elementele vizuale studiate.
Lumea lucrurilor este atît de diversă încît nu o putem cuprinde de îndată. Ceea ce percepem inițial este un haos divers. Noi recunoaștem lumea înconjurătoare cu organele simțului. Lumea este atît de mare, pe cît sîntem noi în stare să percepem. Ea rămîne limitată de limitele organelor de simțire, în speță de micimea limitată în sine de punct pe de o parte și infinitatea limitată a spațiului pe de altă parte. Închiși între aceste limite, încercăm în mod continuu de a ne lărgi mereu cuprinderea. Știința și tehnica ne dau posibilitatea de a pătrunde în micro- și macrocosmos. Aflăm astfel că aceste sfere ne dau dovada unei ordini severe care ne face să credem că percepem lumea vizibilă cu atît mai neordonată. Impresia de haos ne apare accentuată prin perceperea simultană cu diferitele organe de simț. De obicei se suprapun percepțiile care alcătuiesc un tablou superficial și ca atare noi nu vedem, nu auzim, nu pipăim, nu mirosim. Numai atunci cînd ne concentrăm asupra unui singur organ de simț, vederea, auzul etc. devin conștiente.
« Cursul de bază » educă vederea. Școlarizarea specială a pipăitului și auzului sprijină intenția de educație a vederii.
Pentru a vedea este nevoie de lumină. Lumina umple spațiul, conturează suprafețele și în goluri sau în contact cu diferite materiale se modifică.
Rezultatul acțiunii diferențiate a luminii se numește tonalitate. După părerea mea studiul tonalității este cel mai important studiu după natură pentru omul de creație. Astfel începem prin a pune în evidență tonuri pe modele plastice în spațiu. Pe urmă se fac studii cromatice în plan.
În toate capitolele « cursului de bază » se fac exerciții atît în plan cît și în spațiu. La acest demers căutăm să eliberăm lumea obiectelor de noțiuni preconcepute.
Nu vedem ca atare obiecte-semnificații, ci vedem tonalități, corpuri, spații, structuri, culori, mișcări, care pe cît posibil vor fi prezentate disociat unele de altele pe parcursul « cursului de bază ».
Asistăm la o metamorfozare a unor noțiuni inițiale, care se clarifică și devin noțiuni noi. « Cursul de bază » este un învățămînt al elementelor vizuale, al sistematizării și întrebuințării lor ordonate.
Tot ceea ce percepem se raportează la contrariul său. Determinatul se dezvăluie prin determinant. Cîteva exemple: fenomenele spațiu, liniște, gol, repaus nu pot fi înțelese în afara sistemelor lor de referire. Spațiul este pus în evidență de micimea unui corp. Liniștea este dezvăluită de existența unei micimi acustice perceptibile. Golul este pus în evidență de existența unei micimi optice sau palpabile. Repausul nu există în afara unei mișcări infinitezimale. În concluzie:
Arhitectura și plastica sînt: spațiu organizat.
Muzica este: liniște organizată.
Pictura este: gol organizat.
Dansul este: repaus organizat.
Pentru a pătrunde mai adînc în lumea fenomenelor vizuale trebuie să lămurim noțiunile: « opoziție », « mediere » și « armonie ».
Opoziție înseamnă dualitate, dezbinare. Accentul cade pe dualitate și se caracterizează prin tensiune. « Mediere » înseamnă *ordine cromatică*. Ea poate fi întîlnită sub formă gradată (Skala) sau negradată, continuă. « Medierea » este unitate aparentă, relativă. Ea se caracterizează prin destindere. Armonie înseamnă împreunarea nemijlocită a « opoziției » și « medierii », a tensiunii și destinderii.
Armonia este unitatea definitivă. Aici începe de fapt creația artistică. În continuare trebuie să disociem: elementul constitutiv de elementul formal, mobilul de stabil.
Tonalitate, material, culoare țin de elementele constitutive ale imaginii (imagine în sensul de plăsmuire); punct, linie, formă sînt elemente formale. Corpul, ca un spațiu limitat din toate părțile, reunește « spațiul » cu « limita » și ocupă o poziție de « mediere ». Încercăm să ordonăm haosul lumii fenomenale.
« Ordine — haos »: ordinea este articulare severă de egală rigiditate. Haosul în schimb este o îngrămădire variată, mișcări diferite, viața tumultuoasă care se autoasfixiază. Între aceste două extreme ne mișcăm în timp ce ne străduim să găsim armonii în compoziții, adică o « ordine vie ».
Numărul de elemente ale plăsmuirii în cadrul unei compoziții determină cantitatea de « viu ». Cu cît mai multe elemente se folosesc, cu atît compoziția se apropie obligatoriu mai mult de haos. De aceea trebuie început cu elemente puține.
Fără ordine nu există viață; fără ordonarea elementelor plăsmuirii nu se poate plăsmui. A te preda în fața impresiilor lumii obiectuale înseamnă a reproduce. Un pericol mare de a greși văd, în acest context, la așa-numitele studii după natură. Să fim atenți la înțelesurile multiple ale naturii. Există natură creatoare și natură creată.
În înțelesul comun se înțelege prin studiul naturii o redare copiată, cu exactitate fotografică, a unui « motiv » din lumea lucrurilor. Nu interesează cine, cu ce mijloace și ce motiv este abordat. Corespunzător cu importanța lor se înșiră: motivul, mijlocul de redare, omul.
Dacă se consideră acești trei factori, înseamnă că inversarea ordinii lor trebuie să fie, de asemenea, posibilă. Întrebarea: care natură trebuie să aibă prioritate, aceea a obiectelor, aceea a mijloacelor de reprezentare sau propria noastră natură, cere un răspuns. În toate cazurile acestea este vorba de studiul naturii, chiar dacă natura obiectuală ocupă un loc de rangul trei. Plecînd de la acest raționament, toate exercițiile cuprinse în « cursul de bază » sînt studii ale naturii, ele fiind obiectuale, obiective ori personale. Decizia asupra chestiunii rămîne la latitudinea elevului, el avînd această posibilitate de la primul exercițiu.
Elevul este pus mereu în situația de a decide singur. În munca de creație artistul trebuie să fie capabil să-și pună singur o problemă și să o rezolve.
Pentru a deschide elevilor orizontul nemăsurat de probleme, teme și exerciții, utilizez de obicei rezolvări de probleme aparent mai puțin interesante, prin permutare. Avînd la îndemînă schema și regula, pentru cel ce altfel ar căuta neajutorat, este ușor să căpătăm o privire de ansamblu peste toate variațiunile și combinațiile posibile.
Nu ne supunem la nimic mai mult decît timpului. Cu toate acestea, cine se grăbește îl pierde.
Avînd convingerea că educația nu este un stadiu, ci un proces continuu bazat pe exercițiu, cînd încheiem semestrul doi ajungem nu la un sfîrșit, ci la un început.
« Cursul de bază » nu este un « pre-curs » pentru profesiuni libere sau aplicative în domeniul vizual, ci o învățătură care cuprinde larg actul de plăsmuire și care creează o bază pentru toate sectoarele creației artistice și dă fiecărui elev libertăți nebănuite.
« Cursul de bază » este în principiu împotriva oricăror restrîngeri, cu toate că temele date sînt strict limitate. Ele sînt mijloace pedagogice menite să demonstreze elevilor că tocmai acolo se află zone nebănuite. Se rămîne la un « pre-curs », pentru o școală de artă, atunci cînd într-un timp prea scurt se predă numai o parte din ansamblul său.
« Pre-cursul » duce de la început la o specializare și aceasta înseamnă o posibilitate de desfășurare mai mică, deci o limitare a libertății. În cazul ideal « cursul de bază » creează sîmburele unui institut la care se studiază formă, culoare, ton, spațiu, timp sau mișcare. Asta înseamnă că toate artele, pictură, plastică, muzică, dans, poezie ar trebui să se apropie de aceleași elemente și să se influențeze reciproc.
O centralizare a tuturor activităților creatoare ar fi echivalentă cu centralizarea tuturor activităților științifice, centralizare de mult cunoscută lumii sub numele de universitate. **OSKAR HOLWECK**

EXPERIMENTE SCHEMATICE

Noțiuni: schemă, regulă, experiment.
« Experimentul schematic » desemnează un « exercițiu » ce școlarizează gîndirea. Schema și regula conțin în general și elementul negării. Înțeleg prin aceasta că obligativitatea se respinge din capul locului. În special în sfera creației, aceasta ar însemna « îngustime » sau lipsă de libertate. Se obișnuiește să se considere în acest sens că schema și regula sînt piedici deosebit de dăunătoare.
Oricît ne-am împotrivi schemei și regulii, fenomenul « timp » le impune. Este la fel de ciudat că pînă la urmă acceptăm, în mod conștient, regula. Ne supunem regulii existente în colectivitate, conștient. Unde nu s-a găsit nici o regulă, o căutăm sau o inventăm. Cum am putea altfel să înțelegem lumea care ne înconjoară ! Cum am putea să învățăm a înțelege ! În tot ceea ce reprezentăm vizual acționează o totalitate de elemente. Nu reușim să reprezentăm un ton gri, pur și simplu, fără a acționa asupra structurii, culorii și formei.

În opunerea a două unități contrare, apar inevitabil o serie de relații intermediare, de trepte, care însoțesc fenomenul de bază. Există ca atare primejdia de a trece neatent peste aceste manifestări laterale, fără a le încadra cu ponderea respectivă în fenomenul de bază. În mod obișnuit nu avem capacitatea de a vedea și înțelege, concomitent, o mulțime de forme de manifestare vizuale.

Astfel ne simțim datori să rezolvăm această problemă treaptă cu treaptă, încercînd a disocia elementele vizuale și a le studia singure. Abia după aceasta vom trece la combinarea lor.

Cît de mare ar fi, altfel, pericolul de a ne expune întîmplării !

Pentru a nu ne rătăci într-un asemenea demers apelăm la schematizarea numerică.

Potrivit regulii, schema (aici, schemă de permutare) dă o idee clară despre conținutul ordonat și cuprinzător al constelațiilor. Ea arată ordinea de permutare a numerelor, avînd de la unu la cinci cifre (în exemplele noastre, sau mai multe). Începem cu un șir, arătăm toate posibilitățile de permutare și terminăm cu șirul inversat. Acest principiu de ordine este unul din multele posibile.

Prin *experimentul schematic*, elevului i se dă un instrument care îi procură posibilitatea de a lucra

sistematic. Elevul ce urmează cursul de bază primește astfel un sprijin relativ sigur. Acest sprijin va fi folosit din ce în ce mai puțin, la cursurile de specialitate și apoi înlăturat. Atunci el va fi capabil să-l folosească automat, subconștient.

Fig. 1. Din această schemă (dispoziții de numere în plan) se pot deduce 120 de dispuneri de cîte 5 ori 5 numere, în care numerele de la 1—5 apar o singură dată pe orizontală, verticală sau diagonală. În locul numerelor se vor dispune elemente vizuale. A — Astfel fiecare element vizual în interiorul unei anume dispuneri primește un loc bine determinat. B — Mișcarea este dictată de un demers anume definit. Rezultatele nu se cunosc la începutul lucrului.

Fig. 2. Pentru numărul 1 = un punct mic, pentru numărul 5 = un punct mare; pentru valorile intermediare, punctele corespunzătoare.

Fig. 3. Drepte de mărimi și distanțe diferite se dispun față de o linie mediană.

Fig. 4. Puncte de aceeași mărime și la aceleași distanțe se distribuie la înălțimi diferite. 1 = sus, 5 = jos, valori intermediare.

Prin experimentul schematic, elevul este chemat să cuprindă întregul cîmp de variațiuni al unei teme date. Acesta i-ar rămîne străin fără un asemenea exercițiu. În lucrul colectiv el observă posibilitățile nebănuite de realizare. A observa într-un demers singular, i-ar cere mult prea mult timp.

TONALITATE

Capitolul « tonalitate » e studiat exclusiv pe baza exemplificărilor practice. Drep concluzie obiectivă la acest experiment cităm « morala » unui exercițiu constînd din umplerea unei hîrtii 50 × 50 cm cu o tonalitate uniformă de gri. Indiferent de mijloace (vopsea, foto) exponometrul arată că rezultatele pot fi mai mult sau mai puțin satisfăcătoare, dar nu perfecte.

« Concluzia » pe care o tragem: căutăm « absolutul » pe care nu-l vom atinge și ne dăm seama în mod conștient că trebuie să ne mulțumim cu rezolvările care conțin devierile minime. Aceste devieri minime, așa-numitele valori de apropiere, sînt de importanță hotărîtoare. Ele dau rezultatelor noastre viață.

Fig. 5. Studiul tonalității pe modelul numit « orga tonalităților ». O serie de tuburi cu secțiunea pătrată de 5 × 5 cm, cu lungimea de cca 100 cm sînt dispuse paralel. Fiecare tub are un fund reglabil ce glisează în interiorul tubului, cu o tije. Tonalitatea devine funcție de adîncimea tuburilor, ce se evidențiază formal prin lungimile tijelor ce ies din tuburi și alcătuiesc de fapt o diagramă.

Tonalitatea și forma stau aici într-o relație nemijlocită de interdependență. Iată deci un exercițiu care pune în legătură « simțul culorii » cu « simțul formei și al proporțiilor ». În același timp, un exercițiu la care elevul își poate face singur corectura.

CORP ȘI SPAȚIU

Se pune problema găsirii de motive spațiale elementare. Organizarea studiului:

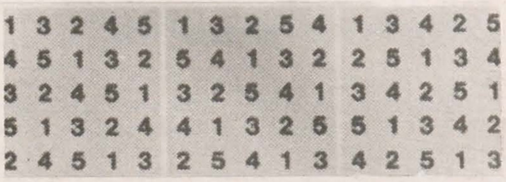
Metoda de lucru analitică	*Metoda de lucru sintetică*
← plecînd de la suprafață →	
← plecînd de la linie →	
plecînd de la punct →	

Prezența motivelor plane elementare, generatoare de corpuri în spațiu, poate fi căutată în lumea obiectelor, a plantelor sau a produselor industriale.

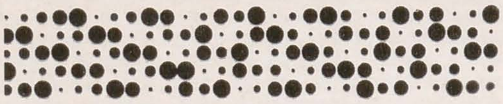
Fig. 6. Studiu analitic. O suprafață pătrată (hîrtia) se modifică prin îndoire pe un sistem de curbe. Pătratul este împărțit pe linia mediană verticală în patru părți egale. Aceste puncte sînt tangente la curbe care trec prin colțurile de sus, stînga și dreapta. Se îndoaie hîrtia convex sau concav (pozitiv sau negativ) incluzînd, pe rînd sau combinat, curbele proiectate.

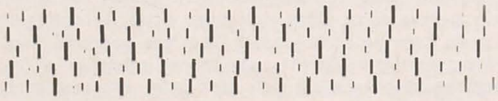
Se va observa: *a)* influența luminii
b) spațialitatea
c) forma de ansamblu
d) interdependența a—c

Fig. 7. Studiu analitic. Dintr-un format pătrat se obține un corp în spațiu prin tăiere și îndoire rectangulară. Se vede limpede legitatea de formare a corpului.

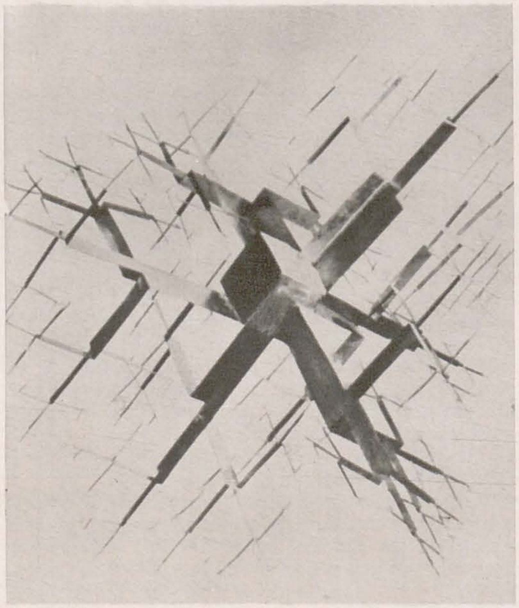


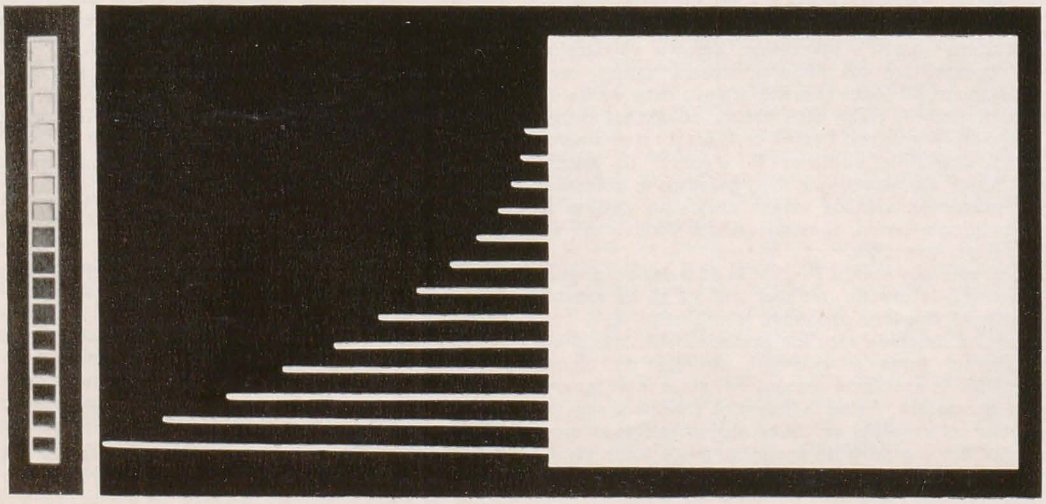
1

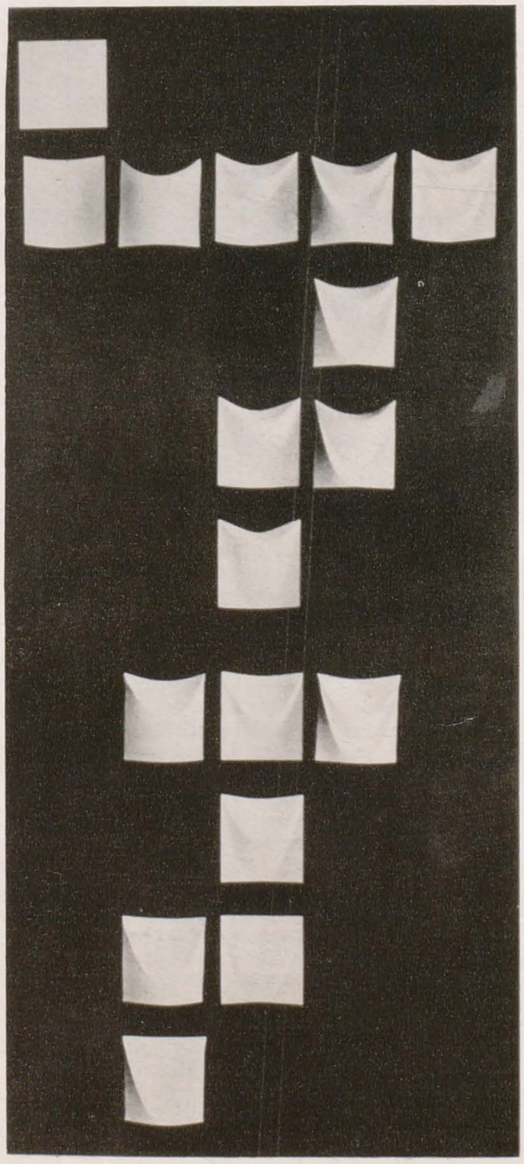

2


3

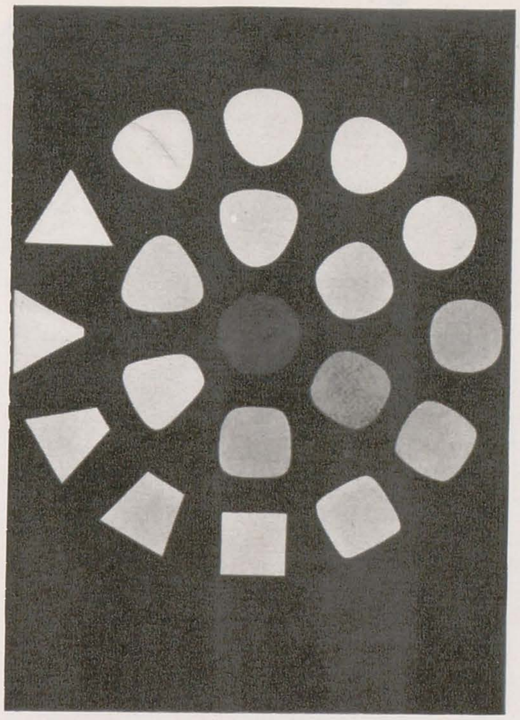
4


7

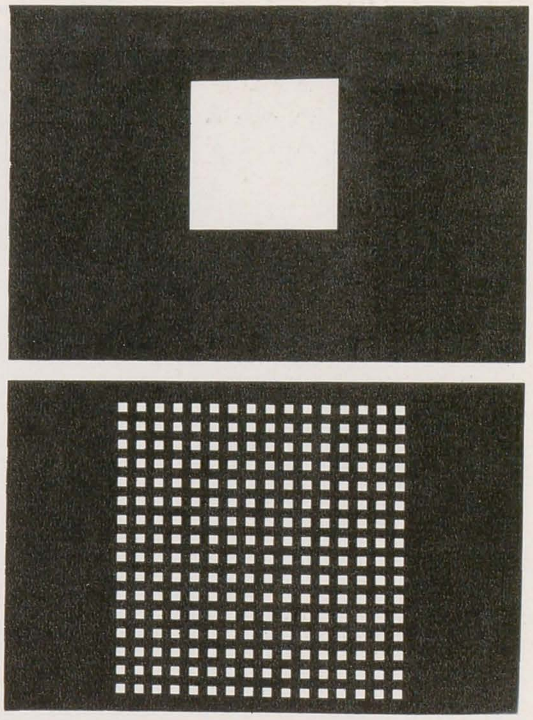

5


6

8



9



10

MATERIAL ȘI STRUCTURĂ

Nimic din sfera vizuală nu se poate înfăptui fără material. Deci toată atenția asupra materialului. Pînă acum, materialul juca în creația artistică un rol secundar. Era un mijloc pentru un scop. Dar și în viitor nu fi decît un mijloc pentru un scop.
Studiul materialului și al alcătuirii sale interioare revendică și școlarizează văzul și pipăitul. Alcătuirea interioară, inclusiv suprafața vizibilă o denumim, în cazul materiilor naturale, structură. Modificarea materiilor naturale sub influența noastră (cu ajutorul uneltelor etc.) ne dă factura. Combinația dintre structură și factură o denumim textură. Adunarea (îngrămădirea) de materiale asemănătoare sau identice trezește în noi impresia de structură, factură sau textură.
Cercetarea se va face 1. analitic
2. sintetic
1. Pentru a putea cerceta alcătuirea materialului trebuie — ca la tot ceea ce studiem — să desfacem, să descompunem, să distrugem. De aceea ne ocupăm la început cu metoda analitică. Această influență distructivă se poate exercita în mai multe feluri: mecanic, chimic sau combinat. Este de observat că, în anumite stadii de acțiune, cu toate că se distruge materialul, se poate obține o înnobilare a acestuia.
Posibilitățile de prelucrare trebuie să rezulte din alcătuirea materialului.
Studiul experimental-analitic al materialului, fie că acesta este metal, lemn, textil, trestie, bambus sau altceva are la Holweck totdeauna un caracter sistematic.
Efectul intervenției (pe cale mecanică, fizică, combinată, simplă sau multiplă) asupra materialului poate fi:
a) Modificarea aspectului exterior;
b) Modificarea alcătuirii interioare;
c) Modificarea dimensiunilor « plastice », lineare, în plan, în spațiu.
Organizînd ordinea intervențiilor permutațional, se obțin următoarele trei grupe fundamentale, care epuizează complet studiul

1. a, b, c	2. b, c, a	3. c, a, b
a, c, b	b, a, c	c, b, a

Unele exemple ne arată că printr-o prelucrare simplă, ca de exemplu batere, se influențează real structura și forma exterioară a materialului. Cantitatea de lucru este aici, în raport cu rezultatul final, mică. Dacă observăm relația dintre cantitatea de lucru și rezultat, vedem proporții diferite. Această constatare ne duce la concluzia să căutăm în lumea obiectelor soluții deja existente.

Dar studiul materialului implică și studiul relațiilor între acesta și mediu.
1. Un cui de cismar, vechi, ruginit, îndoit, aruncat la gunoi. Valoarea sa este zero. Nimeni nu-l observă.
2. Un cui ruginit, îndoit, în mijlocul unui număr imens de cuie noi. strălucitoare, pe o plachetă de metal înnobilat, în vitrina unui magazin de cuie. Valoarea sa este mare. Oricine îl observă.
3. Un cui ruginit, vechi, îndoit, pe o tavă aurită într-un muzeu de renume. Pe o vignetă strălucitoare se poate citi: «Din cizma stîngă a lui N. ... și înlocuit cu unul nou. Acest cui a fost martorul bătăliilor D, E, F, G și chiar H». Valoarea sa este imensă!
În toate cele trei cazuri ar putea să fie vorba despre același cui. Faptul că în cazul 1 el trece neobservat se datorește contextului, care este uniform, necontrastant. Faptul că, în cazul 2, cuiul este observat se datorește tot contextului. Mediul aici este contrastant. Faptul că în cazul 3 abia mai îndrăznim să privim cuiul se datorește lui « N».

Fig. 8. Lemn. Intervenția c, a, b. Forma inițială apare foarte modificată. Mulțimea nemărginită de fibre ce intră în alcătuirea materialului este desfăcută cu grijă și astfel pusă în evidență. Alcătuirea materialului « dictează » prelucrarea sa.

CULOARE

Studiu analitic. Fiecare elev are la dispoziția sa aceiași pigmenți: albastru, galben, roșu, alb, și aceeași hîrtie. Se dă o « rețetă » de amestec pentru fiecare elev.
Elevul nr. 1 amestecă 4 părți albastru, 2 părți galben, o parte roșu și 2 părți alb. Amestecul se face cît se poate de exact, cu pipeta. Culoarea rezultată se dispune ordonat. Operația se reia. Acest demers se cere fiecărui elev de 400 de ori.
Pare absurd a se cere așa ceva, întrucît se poate presupune că de fiecare dată, prin amestecare, se obține același ton. Dar nu este așa. Variațiunile de culoare sînt imense. Elevul primește prin modelul lucrului său o vedere asupra bogăției imense a cîmpului cromatic. Dacă elevul ar proceda singur, fără o anume « rețetă » prescrisă, el ar amesteca culorile învecinate, ar obține o duzină de tonuri și ar obosi. Impunîndu-i-se o temă precisă, el nu se poate eschiva. Rezultatul muncii sale este cu totul altul.

FORMĂ

Cercul formal cuprinde formele fundamentale, complementare. Formele fundamentale: cerc, pătrat, triunghi, ordonate la fel ca și culorile fundamentale, albastru, roșu, galben în cercul cromatic, permit exact ca acesta găsirea de forme intermediare (mediatoare). Formele fundamentale corespund culorilor fundamentale, iar formele intermediare culorilor intermediare. Toate formele complementare au aceeași formă mediatoare la centru, cercul de centru. Acest cerc corespunde cu cercul alb (suma culorilor, aici suma formelor) din cercul cromatic. Cercul de centru, la limită la punct, are și o altă semnificație: el este în același timp și element formal și element material, respectiv cromatic. (fig. 9)

Fig. 10. Un pătrat alb pe fond negru, de o anumită dimensiune, este subîmpărțită într-o mulțime de pătrate mai mici, distanțate între ele. Se modifică dimensiunea, structura și tonalitatea. Se vede relația de interdependență dintre formă și materie.

Problematica lecțiilor

Împotriva părerii multor profesori din învățămîntul artistic, a nu formula lecțiile, ci a te limita la stimularea activității elevilor, sînt astăzi, în baza experienței mele pedagogice, de altă convingere.
Ar părea ciudat dacă afirm că nu trebuie să reprezentăm, să apărăm sau să transmitem opinii (atitudini). Organizarea unei școli ca a noastră și mai ales a unui « curs de bază » obligă pe profesori de a face vizibil și a explica ceea ce există real. Despre opinii sau păreri nu poate fi vorba aici. Datoria profesorului este de a formula teme precise. La rezolvarea problemelor profesorii trebuie să-și situeze temele, cît și condițiile, față de elevi, univoc. Rezultatele greșite nu trebuie aruncate cu ușurință. Ele trebuie definite pentru a extrage din ele rezultate noi. Greșelile elevilor cît și formularea necorectă sau neprecisă a profesorilor trebuie să ne reînnoiască continuu și să ne confrunte cu noi rezultate. [. . .] În timpul celor două semestre ale cursului de bază, elevul este din ce în ce mai mult obligat să-și formuleze singur și precis problemele. De aceea, exersarea în crearea de programe nu poate fi ocolită. Un ajutor pentru această este « experimentul de bază ». Acest exercițiu, pe lîngă acela al mijloacelor de reprezentare, este o componentă esențială a cursului de bază. Astfel este mai puțin interesant ce rezultă, și cu atît mai mult cum rezultă. Aici există o deosebire apreciabilă între lucrul nostru fără finalitate și cel cu finalitate al claselor de specialitate. Cu atît mai mare apare această deosebire după terminarea studiilor, în practică.
Din rezultatele de lucru, ce se arată în « Sehen », trag concluzia că, chiar acolo unde ne restrîngem, găsim cea mai mare libertate posibilă. Dacă ne permitem de la început toate « libertățile », ne pierdem. Atunci nu ne simțim liberi, ci rătăciți. Limitarea voluntară a « libertăților » ne deschide drumul spre o plăsmuire liberă.

Din caietul pedagogic „Sehen", de la Școala de stat pentru arte și meserii din Saarbrücken; fragmente selectate, traduse și prelucrate de DIET SAYLER)

EDUCAȚIA ARTISTICĂ ȘI CREATIVITATEA

« Educația artistică este o educație de bază, prioritară oricărei specializări, cu același titlu ca matematicile și limba maternă. Ea începe la grădiniță și continuă de-a lungul studiilor. Este vorba despre educarea spontaneității creatoare, în sensul dat de Piaget și despre capacitatea de creație ce-și manifestă deja prezența la copil, și aceasta nu poate, încă mai puțin decît orice altă formă de educație, să se mulțumească cu transmiterea și acceptarea pasivă a unui ideal în întregime elaborat: frumosul, ca și adevărul, nu valorează decît recreat de subiectul ce-l cucerește».
(Educația artistică și psihologia copilului, în Art et Education, UNESCO, 1954)

Arta infantilă nu poate fi considerată — așa cum se mai obișnuiește — doar un domeniu limitrof artei « culte » (și învecinat cu arta populară, a pictorilor naivi și cu producția bolnavilor mintal).

Pornim de la observația că *activitatea creatoare este naturală* și că, pentru copii, ea este un mod *de expresie* care, în mare parte, rămîne neînțeles de adulți (poate și din cauza abordării separate, exclusivist-profesionale, de către educator, critic și istoric de artă, psiholog, sociolog), pînă în momentul în care copilul ajunge să se servească de simboluri comune, de semne convenționale (pe plan practic acestea ar fi, pe la vîrsta de 10 ani, « învățarea » spațiului perspectival, iar pe la 14 ani, a anatomiei — Georg Schmidt) ce devin *mijloace de comunicare*, în detrimentul cantității de expresie individuală. (cf. Perez P. Hesse *Nesupunerea artei învățămîntului artistic o neînțelegere?*, în *Revue d'esthétique* nr. 2/1969.)

Specifice categoriilor de pictură ne-artistică (în sensul ne-specializării) sînt — după acest autor — pentru « adultul mijlociu », practicant al picturii-« loisir », sărăcia explicitului și implicitului; pentru bolnavul mintal adult contradicția dintre explicit și implicit iar, pentru copil, identitatea între explicit și implicit, între semnificant și semnificat.

În acest stadiu de tranziție, în care creația infantilă e un mijloc suplimentar pe calea integrării în colectivitate, în « normalizarea » (de la norme) comportamentului conform unor cereri culturale prestabilite, se impune încurajarea *folosirii mijloacelor de expresie neverbale*. « Învățămîntul artistic ar trebui să aibă drept singur scop alegerea mijloacelor de expresie apropriate fiecăruia » (Perez P. Hesse). Prin aceasta s-ar evita perpetuarea înțelegerii învățămîntului artistic drept specialitate profesională, elitară (deschisă doar celor cu « daruri rare »); învățămîntul artistic și-ar ocupa rolul de parte integrantă a procesului educațional.

Printre argumentele condamnării a ceea ce el numește *pedagogia împotriva creativității* este și opinia curentă după care « conformismul e valorizat și devierea condamnată » (în sistemul de examinare reușita fiind măsurată după gradul de conformitate cu pretinsa obiectivitate = renunțare la eu).

Prețioase sînt propunerile sale privind o posibilă structură a învățămîntului care să țină seama de: 1. multiplicarea și diversificarea tipurilor de formație/ 2. legătura orizontală între diferitele domenii de învățămînt / 3. organizarea simultană a ansamblurilor de materii estetice legate / 4. verificarea activității creatoare pentru toți elevii și în toate instituțiile școlare / 5. crearea de muzee cu funcția specială de instituții de învățămînt / 6. formarea de artiști-animatori.

Că învățămîntul artistic școlar este susceptibil de a fi îmbunătățit este un fapt evident, rămînerea lui în urmă nefiind numai o moștenire a vechiului sistem de învățămînt. (cf. Stanciu Stoian *Educație și societate*, Ed. politică 1971).

O privire retrospectivă asupra domeniului poate fi edificatoare. Pentru aceasta ne vom folosi de date conținute în cărțile publicate de cîțiva pionieri ai noilor forme de învățămînt artistic școlar, adepți ai « școlii active », ai « educației noi ». (Marin Biciulescu *Desenul și modelajul la copii* 1923; Florența Pretorian *Desenul liber și noile metode* 1934; Ion N. Vasilescu *Desenul liber ca mijloc de cunoaștere a individualității copilului*, 1941.)

Anul 1895 este anul primei programe a învățămîntului primar în care s-a introdus desenul (programa este o copie a metodei lui Eugène Guillaume, introdusă în Franța în 1878, care folosea caiete de modele grafice, corpuri geometrice din sîrmă și gipsuri după figura umană).

Urmează, în 1898, *Călăuza pentru predarea desenului în școlile primare urbane și rurale* a profesorului școlii de arte frumoase din București V. Hegel, în 1905-1906, *Metodica desenului după natură*, a revizorului școlar George A. Antonescu (amănunte despre acestea în articolul *Un exemplu de educație artistică* din Cronica nr. 38/1971), în 1910 un *Povățuitor* ce, teoretic, introducea « desenul liber » (cu desen din imaginația după natură, din memorie, combinații decorative, modelaj) pentru ca mai apoi, pînă în 1921, să se recurgă iarăși la caietlee cu modele. (Caietele de « colorat » din librăriile noastre întrețin amintirea lor.)

Fără îndoială că cel mai bine pregătit exponent al principiilor *școlii active* la noi în acea perioadă a fost Marin Bilciulescu, fost elev al școlii normale superioare din St. Cloud și al Școlii Naționale de artă decorativă din Paris, care a început experimentele cu « noua metodă » în 1913.

Pornind de la constatarea că « geometria este literă moartă pentru copil » și că acesta este « foarte ocupat cînd desenează spontan și liber », el ajunge la concluzia (aceeași cu a principalilor promotori actuali ai *educației artistice*) că rolul educatorului este « mai mult de *a excita* decît *a corija*, mai mult *a sugera* decît *a critica*, *a propune* iar *nu a impune*. La capitolul « antecedențe » autohtone ale ideilor educației artistice amintim și opiniile lui G. Carp: « Exprimarea prin desen e un principiu de învățămînt tot atît de important ca și exprimarea prin limba scrisă sau rostită ». (*Desenul ca mijloc de exprimare*, comunicare la Congresul internațional al învățămîntului secundar, București, 1928). Față de reminiscențele de tip herbartian *prescriptive* și *restrictive* (complex de reguli riguros codificate) existente în unele manuale actuale (A. Haiduc *Desen, Manual pentru clasa a V-a* Editura didactică și pedagogică 1965, Petelei Ștefan, Cîrdei Ion, *Desen, Manual pentru clasa a VIII-a*, E.d.p. 1965 — exemplele sînt întîmplătoare), concepțiile amintite mai sus sînt indiscutabil mult mai avansate. Primul manual conține capitole ca: « desenarea a două cărți suprapuse », « desenarea unui vas de formă rotundă mai complicat », « desenarea unui vas simplu în tehnica acuarelelor » (sic !), « redarea unei păsări împăiate » în acuarelă. (Asemănarea cu perimatele « metode » ale începutului de secol e alarmantă.) Aflăm că « o compoziție tematică se începe întotdeauna prin desenarea grupului de oameni. Acest grup se așază aproximativ în partea centrală a paginii. El trebuie să fie destul de mare ca să domine toată suprafața desenului. . . În compoziția tematică peisajul joacă un rol secundar. El arată locul unde se desfășoară acțiunea. De aceea într-o compoziție tematică peisajul se redă după ce s-a desenat grupul personajelor și nu invers sau că « În grup personajele trebuie să se așeze în poziții cît mai diferite. Lîngă un personaj aplecat se așază un altul ridicat. Dacă un personaj se înclină spre stînga, celălalt să se încline spre dreapta». (Tot eșafodajul acesta normativ cade la justificata — și atît de copilăreasca — întrebare « Da' de de? ».) Evidenta inadecvare metodologică creează și pericolul stagnării înțelegerii artei de către școlari — viitorul public — la nivelul mic-burghez al « florismului » și « naturmortismului » și al suficienței disprețuitoare față de arta modernă.

Semnalăm — fără pretenția de a le considera drept modele — și rezumăm concluziile la care au ajuns doi propagatori ai educației artistice, Arno Stern (*Aspecte și tehnica picturii copiilor*, retipărită în 1956 în colecția « Tehnici ale educației artistice ») și A. Bozzola (*Ghid al educației artistice în noua școală medie*, Lattes Editori Torino, ed. 1965). « Arta », scrie Arno Stern « nu *intră* în copil, *iese* din el ». Educatorul face să se nască un tablou, el nu influențează, dă sugestii, el *provoacă* și *protejează*. « Niciodată educatorul nu va pune cruda întrebare: « ce ai vrut să reprezinți? ». Unele « teme » se repetă — casă, arbore, soare, vapor etc. — ele sînt semne ale unui vocabular imaginat (desigur nu în întregime, observă Vigé Langevin și Jean Lombard *Estetica desenului copilului* în *Revue d'esthétique* ianuarie, iunie 1958 — după un studiu de 35 de ani asupra desenelor copiilor, aici intervenind și memoria care conservă « clișee » din decorul publicitar, din ambalaje, apoi intervenția apreciativă a părinților etc.); repetarea lor nu e un simptom al lipsei de fantezie, ci poate avea o funcție terapeutică, de deblocare. Acest *vocabular formalizat* — nu șapcă ci « ideea de șapcă » — (transparențele = « realismul intelectual », rabaterile, legea frontalității, topologia rudimentară, « talia » morală și culoarea convențională a obiectelor — iată cîteva din datele acestui vocabular) ia lucrurile în aspectul lor tipic, copilul desenînd *ceea ce știe* despre lucruri. În educația artistică, spune Arno Stern, nu există note, clasamente; concursul falsifică spiritul creației. *Educația artistică aparține pedagogiei, nu esteticii*. Nu e obligatoriu ca educatorul să fie un artist, nici nu e necesar ca el să aibă o cultură artistică (« Fenomenul Vulturești » pare a veni în sprijinul acestei păreri, dar acest lucru poate fi considerat mai curînd o excepție.) Atelierul trebuie să fie un *loc încîntător*. Educatorul nu trebuie să devină un observator intimidant, el oferă doar un minim de habitudini tehnice (cum se ține pensula, dozajul culorii) și lasă o libertate deplină în alegerea subiectului, formatului, culorilor, ritmului execuției.

Arno Stern propune următorul *atelier ideal:* se dă copilului cam un metru de perete acoperit cu hîrtie neabsorbantă — poate fi și de ambalaj — la înălțimea capului. Culorile — guașă de cea mai bună calitate — sînt puse pe o masă—paletă comună și nu depășesc numărul de 8-10. « Utilajul » nu cuprinde creioane. Educatorul pune pe lucrări timbre cu data execuției. O ședință de lucru durează cel mult trei ore, în grupe de pînă la 12 copii.

Arta copiilor se judecă în raport cu copiii, aceștia nu au nevoie de arta adultă pentru a crea.

Mai complex, « Ghidul » profesorului arhitect A. Bazzola include, pentru clasa I a școlii medii, « experiențe plastice, coloristice, grafice, cu libera alegere a subiectelor și a mijloacelor expresive, în armonie cu situațiile ambientale » și urmărește ajungerea graduală la înțelegerea și la reprezentarea aspectelor realității, propunînd și expresii libere sugerate de lecturi (proză, poezie) sau de ascultarea bucăților muzicale.

Ilustrațiile ghidului nu sînt exemple pe care elevul să le copieze, sînt o *indicație de metodă*. Un rol însemnat îl au compozițiile elementare din forme simple nefigurative, urmărind echilibrul și ritmul; aceasta contribue la experiența necesară copilului pentru a percepe ordinea și echilibrul prezente în structura lucrurilor.

« Educația — scrie J.S.Bruner — este un proces continuu de invenție socială. Fiecare generație trebuie să-și redefinească natura, direcțiile și scopurile educației în raport cu gradul de libertate și raționalitate pe care generațiile viitoare urmează să-l atingă ».

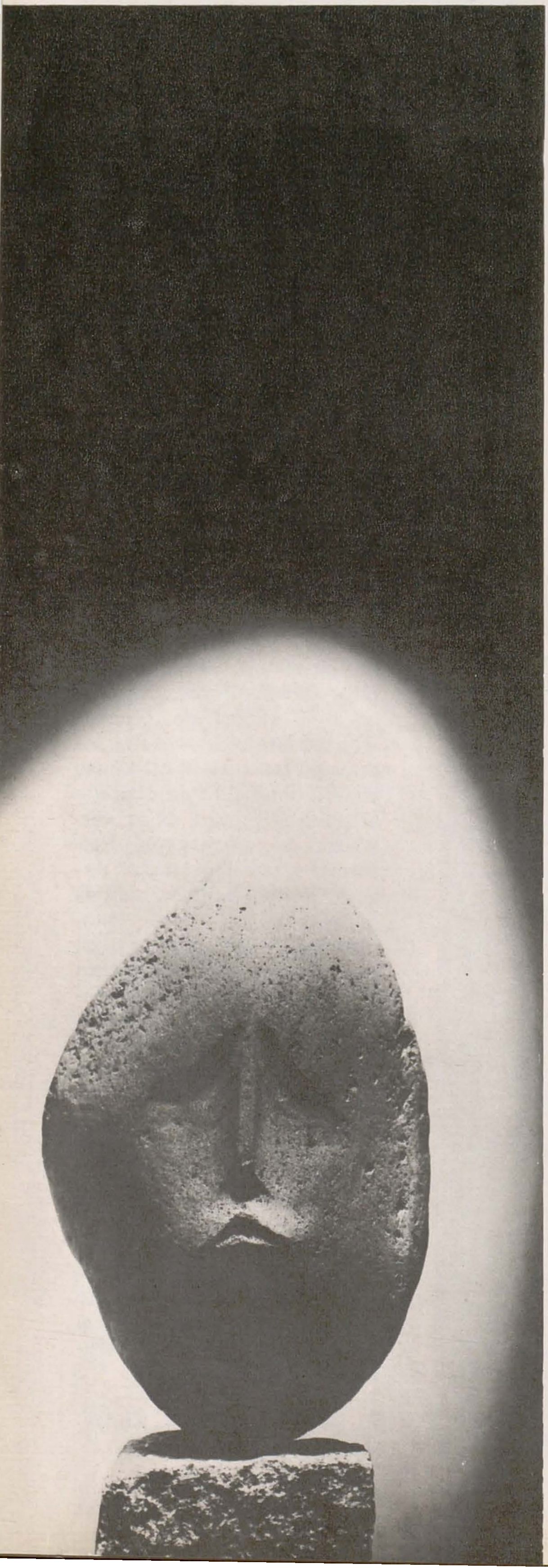
Pentru punerea de acord a condițiilor vieții noastre contemporane cu « spațiul pedagogic » corespunzător se impune, în domeniul educației artistice, o serioasă « educare a educatorilor »; cunoașterea realizărilor la nivel internațional poate să grăbească acest fenomen, imperios necesar.

MIHAI DRIȘCU

De cîţiva ani, acţiunea învăţătorului Ion Mărgescu, acţiune ce ţine uneori de dîrzenia « apostolatului » — care a atras pe *toţi* şcolarii din cîteva clase într-un cerc de educaţie artistică — a făcut să se vorbească de « fenomenul Vultureşti » (sat din judeţul Argeş). Similitudinile de metodă pedagogică — se pare ignorate de către animator — cu cea propusă de Arno Stern sînt, în privinţa « deconvenţionalizării » şi maximei libertăţi de expresie, numeroase. Asupra unui singur punct, dar esenţial, părerile diferă net: caracterul *necompetitiv* al educaţiei artistice a fost deviat, poate şi sub influenţa publicităţii, într-o competiţie: şcolarii s-au deprins « să ia toate premiurile ». Este o situaţie care, prin repercusiunile pe care le poate avea (inhibiţii, palmares şi notorietate) alterează întrucîtva sensul experienţei.

În ilustraţie: Nuţica Ciotei: Compoziţii

ION VLASIU



Cu gîndirea lui Ion Vlasiu, sculptorul, prozatorul și pictorul, ori de cîte ori mi-a fost dat să mă întîlnesc, de 35 de ani, de cînd slujesc cu condeiul arta — pe cea făcută fără condei cel mai adesea — nu mi-am putut opri sufletul să fie de acord, chiar și atunci cînd, intelectual, firea de circotaș a speței criticilor, din care, se pare, fac parte, mă împingea să formulez și rezerve.

Numai admițînd că s-ar găsi cineva în situația de a nu fi luat niciodată contact cu vreuna din operele, de vreun soi, ale lui Vlasiu — ceea ce nu e ușor de presupus, căci artistul cunoaște azi o mare popularitate — dar acceptînd totuși, prin absurd, că pot încă exista iubitori de frumos care să nu-l fi descoperit, afirmația mea din prima frază poate rămîne sub semnul îndoielii! Căci aceluia care i-a gustat, vreunei opere a lui Vlasiu, sevele îmbătătoare și nesofisticate, simple, primordiale ca sevele ierbii și arborilor, ori ca laptele proaspăt, parfumat cu hormoni zdraveni și cu principii tainice de viață, i se va părea firesc să nu ai decît sentimentul unei perfecte consonanțe sufletești între tine și artist, cîtă vreme nu te-au pervertit anume lecturi de prestigiu în lumea modernă. Ardelean, născut în satul Lechința de Mureș, la 6 mai 1908, autodidact la începuturile sale, pe cînd, tîmplar fiind, aspira să dea lemnului, cioplit și șlefuit, rosturi în plus, peste cele utilitare, Ion Vlasiu a fost apoi elev al *Academiei de Arte Frumoase* din Cluj. Primele sale expoziții, de sculptură, au fost una în 1932 la Tîrgu Mureș și în 1933 și 1934 două, la Cluj, după care și-a mutat cîmpul activității, între 1935 și 1947, la București, unde a expus de asemenea de mai multe ori în acest interval, în aprilie 1938 făcînd și la Paris, la *Galerie Contemporaine*, pe Rue de Seine, o demonstrație expozițională, cu picturi executate în răstimpul cît a locuit în Franța, iar în toamna aceluiași an participînd cu pictură și sculptură la al XV-lea *Salon al Tuileriilor*. Printre multiple și continui participări la expozițiile oficiale colective, unde prestigiul artei lui statuare se consolidează în special, și-a organizat la București expoziții personale în 1942 și 1944 (în sala *Dalles*, pictură și sculptură), apoi, în 1957, la sala din b-dul Magheru (ambele arte), în 1958 la *Dalles* (numai pictură), și în 1967 din nou la *Dalles*, o mare retrospectivă de sculptură și desen. Periplul internațional al participărilor lui Vlasiu, început în 1943, cu Berna și Stockholm, continuă în anii puterii populare, întețit după 1957, și în prezent « palmaresul » lui înnumără orașele artistice prestigioase de pe tot globul, unde Republica s-a făcut reprezentată prin artiștii ei. Deținător al premiului *Simu* pentru sculptură în 1942, al celui de al doilea premiu pentru sculptură la expoziția jubiliară *Astra* din 1940 și al unui premiu pentru literatură al *Academiei Române* în 1939, data apariției primei ediții a romanului său autobiografic *Am plecat din sat*, reeditat după revizuiri mari și substanțiale adăugiri în 1957 și continuat cu mai multe volume de proză memorialistică de atunci (*Drum spre oameni*, și *O singură iubire*), culminînd cu minunatul său *Jurnal* din 1971, Ion Vlasiu își ilustrează literatura cu reproduceri după sculpturile proprii și-și face înțeleasă poezia operelor plastice datorită elementelor prețioase de exegeză cuprinse în foarte originalele sale opere de proză autobiografică, adevărate pagini de antologie, unele, pentru genul rar abordat la noi, de « Bildungsroman » (roman al unei formații psihice), cîștigîndu-și astfel un loc de nezdruncinat în inima publicului de toate categoriile. N-are multe sculpturi monumentale ridicate pînă acum pe piețe publice. Cele cîteva busturi, de la Sighișoara, Rupea și Galați, cu care începe istoria acestui capitol al biografiei lui, sînt departe de a constitui un răspuns cuvenit posibilităților sale de monumentalist. Dacă se adaugă 2—3 compoziții, impostate la București în spații verzi, ca *Maternitatea* din Grădina Icoanei, sau *Iubire* din Parcul Floreasca, ori *Ion Creangă povestind copiilor* din Parcul Herăstrău, am înșirat cam tot ceea ce, în afara incintelor muzeale, posedă orașele României de mîna interesantului artist. Și cu toate acestea, efortul său principal merge către slujirea artei monumentale.

O filogenie de luptător dă acestui fiu de țăran, descendent din iobagii împilați de veacuri de nemeși și grofi, impulsuri către metaforele plastice cu sens epic, care să exprime intensa lui energie lăuntrică, de om al faptei, al pathosului voinței de autorealizare eroică, de împlinire de sine prin valențele comune unui neam. Impulsurile acestea către o artă a gestului larg și tăios, în care chiar el, gestul, să se recunoască, obiectivat, cu tensiunile lui și cu detentele absolut necesare, fac din arta lui Vlasiu o limbă esențialmente sculpturală, fie că pictează, fie că narează în cuvinte. Înzestrat cu o mare capacitate de a însufleți lemnul, materialul tradițional al expresiei plastice românești, dar și piatra, marmura și bronzul, Vlasiu a descifrat, treptat, prin experiențe a căror istorie o citim în confesiunile sale, valențele expresive ale fiecărui material în parte și putințele comunicării conținuturilor de conștiință prin mijloacele artelor spațiale. Sculptura, artă a spațialității resimțite tactil și motrice pe cale optică, prin axarea convenientă a volumelor, după arhitecturile interne adecvate fiecărei scheme spațiale a cîte unui tip de sentiment, transpus în trei-dimensiunile cîmpului vizual, este întotdeauna întemeiată pe o matematică strictă, chiar dacă uneori acaste raporturi matematice între volume se rezolvă la artist fără calcule. Masa materială, cîtimea și ponderea ei reală, reducerea masei la volume arhitecturate geometric și axate după linii de forță, ritmata succesiune a plinurilor ce dau carnație axelor acestora și intervalelor de goluri (pauze de umbră între masele recepționînd lumina), își asociază melodioasei rezolvări din limbajul muzical al oricărei sculpturi, la Ion Vlasiu, o tensiune energetică de mare voltaj. Poligoanele de vectori ce se compun din axele volumelor și din desenul limitelor masei dau siluetei sculpturilor lui Vlasiu un efect dinamic nedezmințit. Senzația de mișcare predomină la el, și statistic, în opera lui, ea e mai frecventă decît staza, și mișcarea — se știe fără explicitări — înseamnă afirmare a vieții, elan al speței, entuziasm al individului, ori conflict tensional între acesta și mediul său imediat, fizic, social și istoric.

Nu este de fel întîmplător faptul că marea tentație tematică a lui Vlasiu merge spre lumea eroilor: Decebal, Horia, Cloșca, Crișan, Bălcescu, eroi ai istoriei noastre integrați în legendă, sau personajele de epopee populară ca Făt-Frumos, haiducul Pintea și Toma Alimoș se aliniază în opera lui Vlasiu cu eroii nu mai puțin legendari ai gîndirii, creatoare de cunoaștere și de artă, cu geniile intrate în panteonul culturii universale, ca Michelangelo.

Figurile de mari poeți ai cuvîntului sau culorii (Eminescu, Creangă, Luchian, Sadoveanu, Perpessicius) îi oferă prilejul de a căuta, odată mai mult,

cu fiecare nou portret ispitit, — « masca geniului », condiția spirituală a omului de vocație creatoare certă. Și în compozițiile sale, Vlasiu caută să surprindă pecetea lamurei de incandescență a conștiinței fulgerate de țelurile înalt-spirituale, fie că este vorba de *Tripticul eroilor*, de *1907*, de *Cronicar*, de *Sculptor*, de *Maternitate* — urmărită ca act de genială împlinire de sine, de exemplar altruism — temă reluată în fel și chip, sau de studiul în vederea monumentului *Eroii*.

Dar și în *Minerii* și în *Țăranii* lui Vlasiu, dincolo de marmura, piatra sau lemnul lor, ce păstrează urmele convingătoare ale cioplirii directe și șlefuirii de mîna sculptorului, bîntuie aceeași însetată voință de a surprinde eroismul, adîncurile forței creatoare a vocației istorice, spirituale, ce transformă în eroi, azi, pe anonimii apostoli ai gestului util, practic, creator de bunuri materiale. Studiile de specialitate se vor putea cîndva ocupa mai pe larg de *mijloacele* prin care sculptorul acesta frămîntat, dornic de a-și urmări pînă la capăt experiențele proprii, în lupta cu materialele moarte ce trebuie să-i învie sub degete spre a încorpora sensuri expresive, reușește să producă o atît de intensă vibrație în privitorul, al cărui suflet e invadat de efluviile unei *prezențe*, ori de cîte ori intră fizic în spațiul operelor, angajante pînă la anexarea totală a conștiințelor în fluxul lor vădit, manifest energetic. Magia prin care primitivismul savant al anumitor stilizări — foarte apropiate de ale artei țăranului român, fie că e vorba de tehnica lemnului ori de tehnica pietrei în care poporul nostru a înscris deopotrivă o tradiție glorioasă, străveche — pune stăpînire pe sufletele privitorilor, se numește în limbajul curent *talent*. Este vizibil că, fie în spiritul realismului european descendent din idealul elin și renascentist al frumuseții (*Mireasa*, de pildă, e doar o transpunere a eternei formule ideale a apologiei veșnicelor valori ale feminității pure), fie în spiritul unui expresionism arhaic, făcînd apel la modulii formelor anatomice ce constituie etalonul frumuseții altor culturi, străvechi, sau la tipul de deformare voită a simetriei și melodicei liniilor prin care arta modernă a vremii noastre ajunge să forjeze simboluri similare celor din culturile dinaintea erei raționalismului mediteranean, Ion Vlasiu desfășoară o remarcabilă forță de sugestie. Proiectarea *Stihiilor trecutului*, în spațiul real, vitalizat brusc de arborescența organică a acestor monstruoase portrete categoriale, multiplicabile la infinit, ca într-o teratologie a idolilor pădurii, recurge la tipizări de formulă grotescă, barocă, la fel de firesc cum *Masca* de lemn reface drumul romanicului evului-mediu timpuriu, cu predilecții pentru stilizarea pietrei, iar *La portiță* sau *Tinerețe* transpun în trei dimensiuni schemele unei ornamentici folclorice, înțelese în procesul lor adînc constitutiv, și asimilate sintetismului și laconismului de forme al artei moderne. În *Peștele* de marmură trăiește formula « bolovanilor cu similitudine », din preistorie, după cum în unele « torsuri », de lemn lustruit, alabastru ori lut ars, caligrama eliptică a artei moderne reface drumul artei de melodioase fluențe a micii statuare egiptene, sau feniciene ori etrusce. Dar aluziile cele mai frecvente, ecourile sectorului celui mai des evocat, sînt cele în care se recunosc tipuri de implantare în spațiu și de ritmare, similare cu ale artei țărănești a românilor din toate timpurile. De la maternitățile lui Vlasiu, puritatea nobilă a proiecției spațiale, elansate, deși lipsite de orice duioșie caligrafică, trimite gîndul spre troițele folclorului plastic românesc, monumentul jertfelor răscoalei țărănești din 1907 evocă « lomanii », stîlpii comemorativi și funerari înălțați cu prilejuri solemne, la pomenirea morților, al căror cult stă la baza ideii de « patrie » (pămîntul părinților, etimologic). Pe un obelisc, țîșnit, parcă, din barda moțească, se proiectează siluetele celor trei statui, ale triumviratului martirilor iobagi de la 1786, Horia, Cloșca și Crișan, concepute pentru o piață de oraș — Clujul — unde este clar că le-ar fi locul, istoricește vorbind, și unde ar întregi în chip minunat ritmurile moderne ale noilor structuri urbanistice introduse în epoca avîntului construcțiilor socialiste. De vădită axare arhitectonică verticală, stîlpul celor trei eroi cu siluetele lor adosate își așteaptă de ani în șir, prea îndelungat își așteaptă, cu toată valoarea operei, locul, hărăzit greu de niște edili, mai scrupuloși cu arta adevărată decît cu poncifele ce abundă în teritoriul dat lor în grijă.

Vlasiu a practicat, în fecunda lui carieră, arta pentru care a militat și scrisul lui critic, ca și luările lui patetice de cuvînt de la întrunirile profesioniștilor artei: o artă izvorîtă din conștiința poporului român, cu rădăcini adînci și autentice în viziunea lui proprie de lume și de viață. Oamenii acestor pămînturi românești, unificate moral prin năzuințe și dureri comune, încă dinaintea unificării politice pe veci, plătesc astăzi Europei o datorie, și lumii.

Ea devine simbolul puterii de creație a românilor, ajunși în istoria lor națională la stadiul la care pot și da altora.

În măsura în care întreaga artă modernă a lumii își caută azi rădăcinile, cum o demonstrează tot veacul al XX-lea din istoria artei, propunerile românești, de la Brâncuși înainte acreditate cu semnul valorii omologabile universal, au șanse să-și

găsească ecou în alte părți ale lumii. Să nu uităm că, în al patrulea deceniu al acestui veac, cînd Paciurea se stingea, Ion Vlasiu era dintre cei ce constituiau sîmburele viitoarei dezvoltări a artei românești statuare: inovatorii, în acest deceniu, se numeau Romul Ladea, Milița Petrașcu, Mac Constantinescu, Borgo Prund, Ion Grigore Popovici, și alți cîțiva, între care Vlasiu s-a ilustrat mai apoi. *Modernismul* lui Vlasiu, din perioada simplificărilor sale stilistice, care-și dau mîna cu ale *expresionismului* și cu ale *cubismului* uneori, mergînd pînă la dezgrădinarea obiectului gata-făcut de natură din contextul lui firesc și aducerea lui în sfera artei printr-o simplă operație de *culegător*, așa cum o practicaseră adepții dadaismului și ai mișcării « *ready-made* », atinge adesea problematica esteticii confuziei voite dintre regnuri, care este a suprarealismului. Vlasiu nu e străin de nici una din formele gîndirii moderne, și refuzul lui de a se apleca asupra limbii sculptorului de felul lui Moore sau al Barbarei Hepworth, cu integrarea experienței neantului în viață, nu este decît expresia dorinței de a pune capăt experimentărilor, practicate necontenit în cariera sa timp de patru decenii, și de a-și concentra forțele creatoare pentru adîncirea corespondențelor dintre *un* tip de mijloace și *o* categorie de conținuturi, dînd astfel prioritate unor necesități, acut resimțite de conștiința artistului, prezentate în societatea contemporană românească. Artist cetățean, Vlasiu are o autentică vocație a predicii, a discursului, nu didactic, plat, expozitiv, ci mobilizator, exortativ, inflamant. Îndelung încercat ca meșteșugar, el datorează robusteței sale morale de țăran o asceză splendidă, care-i înnobilează limbajul, dîndu-i marca reținerii, autocontrolului, voinței de a se construi și pe sine odată cu opera. Cine-i cunoaște farmecul de convorbitor sau de comesean, egalabil cu acela al operelor lui, a avut în viață privilegiul întîlnirii cu un artist și om, întregi în neștirbita lor unitate originară. Ca și Sadoveanu în epica românească, Vlasiu e un *dat* al acestei culturi, așa că nu-i nimic de spus despre el care să nu fie și despre ea. Pentru un om dedat o viață artei, e imens. **ION FRUNZETTI**

Muza filosofului, piatră (pag. 16) — Michelangelo, piatră (pag. 17) — Orgă pentru imnuri tragice, lemn (pag. 18) — Homer, lemn (pag. 18)

SINTEZE ȘI ANALOGII

Despre timp și mișcare

Dacă spațiul constituie atributul esențial al formelor vizuale, nu se poate spune același lucru despre timp. În linii generale se știe că timpul a reprezentat dimensiunea fundamentală a muzicii și că, într-un anumit sens, el a intrat în alcătuirea intimă a operei literare. Desigur, în mod indirect timpul a pătruns întotdeauna și în structura obiectului plastic. Iar aceasta s-a petrecut în virtutea însușirii lui de a fi și o permanentă modulație a mediului familiar. Vorbim, în acest înțeles, de o modulație ce poate determina stările noastre de conștiință. Este cunoscut faptul că în doctrina lui Merleau-Ponty *mișcarea*, în legătura ei naturală cu *timpul*, reprezintă o asemenea modificare a mediului diurn — un mediu în cuprinsul căruia oamenii își duc viața, adaptîndu-se continuu la variațiile exterioare. Apare limpede faptul că asemenea variații definesc aspirațiile spirituale ale făpturii omenești și comportamentul ei. În acest context trebuie privită întreaga creație literară a lui Proust. Numai că, în accepția scriitorului francez, *durata scurtă* a evenimentului poate să înfrîngă și să unifice *durata în sine*. Evident, durata este un fundament al timpului absolut; ea este timp ce are măsură. Marginile ei sînt determinate; dar intensitatea, sau adîncimea sa, poate să dobîndească sensuri calitative. De aceea, durata este trăire efectivă și ea este în stare, adeseori, de a exprima o curgere « nesfîrșită » a timpului, sau niște dimensiuni ample și semnificative ale desfășurării universale. Fără a avea acest caracter dramatic, evenimentul, ce are durată la Proust, apropie, în mod neașteptat și brusc, epocile, pe care anii le-au despărțit. Așa cum remarcă Béguin *memoria involuntară* este aceea care, în viziunea lui Proust, depășește durata, pentru a ținti la desăvîrșirea unității noastre interioare. Este vorba, potrivit vederilor lui Béguin, de aceeași permanentă dorință, în esență romantică, a ființei umane care, chinuită fiind de limitele ei, vrea să scape de timp. Năzuința definește, în fond, concepția artistică a lui Amiel. În credința acestuia eul finit era în măsură de a asigura o oarecare unitate a lumii, cu toate că o astfel de entitate — în calitate de simplu eu — se disociază la nesfîrșit. La Proust, memoria involuntară este cheia timpului pierdut și regăsit. Timpul se relevă și se fixează astfel în episoadele vieții. Cît privește viața, se poate afirma că ea se scurge fără încetare. Asemenea evenimente, neutre la prima vedere, ale existenței ce ne înconjoară, sînt tot atîtea redescoperiri ale timpului. Iar memoria involuntară este revelatorul și factorul de fixare ale unor *acte* contingente și aproape vegetative ale vieții trecute, acte pe care ea, memoria spontană, le descoperă pe diferitele trepte inegale ale eternei desfășurări. Analizînd o asemenea doctrină a compunerii stilistice, Rivière are dreptate să susțină că, în cazul lui Proust, ne aflăm înaintea unei opere, pe cît de receptivă față de lume, pe atît de pasivă în raport cu aceasta. Iar dialogul, cu temeiuri strict descriptive, pe care artistul îl întreține cu timpul și cu existența reală, este o dovadă de ataraxie. Ataraxia proustiană apare, în acest fel, ca un fundament important al unei anumite modalități contemporane de creație literară.

Deși apropiate în substanța lor ultimă, concepția lui Proust despre timp și aceea a lui Bergson nu se acoperă integral. Aceasta se constată în momentul în care descoperim că, la Bergson, timpul este pus în legătură strictă cu forma. Iar esența formei devine imaginea pură ce este surprinsă într-o tranziție infinită. De unde decurge ideea că însăși realitatea constituie, în calitatea ei de amplu proces, schimbarea continuă a formelor. La rîndul ei viziunea bergsoniană, deși are un substrat asemănător cu acela al teoriei lui Heidegger, nu se confundă cu aceasta din urmă. În perspectivă heideggeriană timpul individual este o structură de bază a ființei. Acest timp personal, care are durată — și încă o durată dramatică și un sens implacabil către săvîrșire în neant — nu se identifică cu timpul neutru al colectivității și cu înfățișarea anonimă a vieții ce se scurge în fiecare zi. Bucurîndu-se de atributul autenticității, și dezvăluindu-se în starea lui de structură a *grijii*, timpul persoanei se transformă, la Heidegger, într-o problemă centrală de existență. De la concepția clasică asupra timpului în alternativa căreia această dimensiune a existenței apare ca un «receptacul-vid» și abstract al realului, la teoria lui Kant ce surprinde timpul în calitatea lui de formă pură, dar și subtilă a intuiției, pînă la doctrinele moderne, în a căror perspectivă timpul e văzut, în primul rînd, sub înfățișarea lui de problemă stăruitoare și gravă a ființei concrete, gama interpretărilor este foarte bogată.

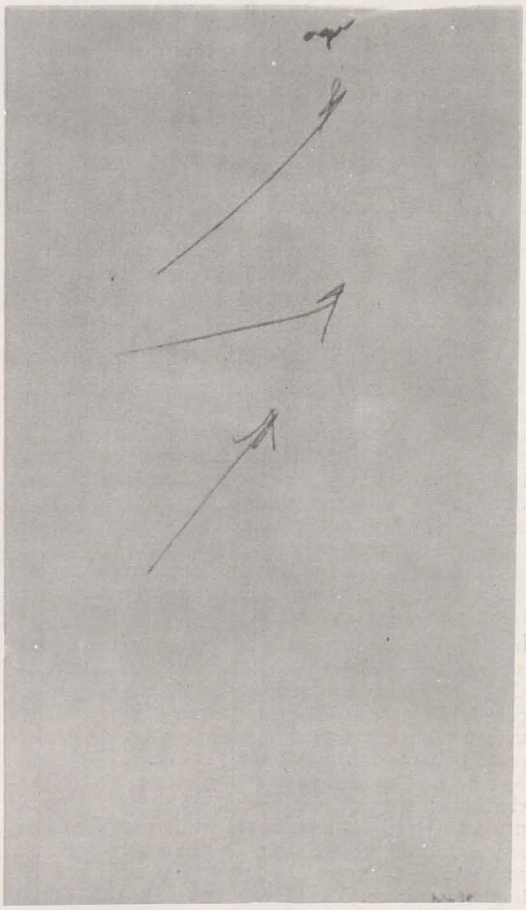
Viziunea contemporană nu merge însă, în mod riguros exact, pe niciuna dintre aceste căi. Putem spune că, sub înrîurirea gîndirii științifice moderne și a doctrinei marxiste, accepția pe care noi i-o dăm timpului devine din ce în ce mai profundă și mai dialectică.

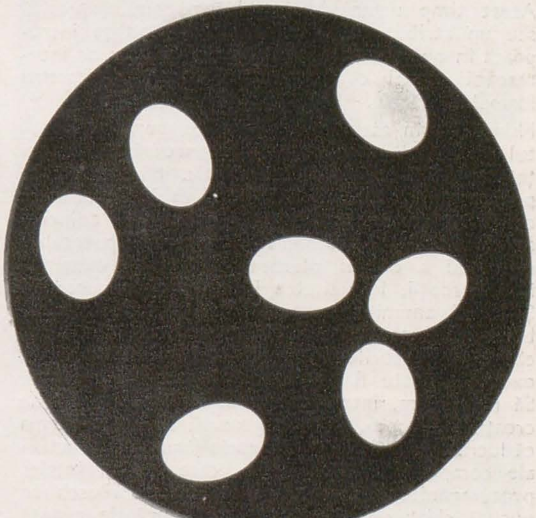
Principala teză a științei — teză ce a jucat un rol esențial în această ordine de idei — a fost aceea care rezultă din teoria sistemelor transformaționale. Ideea *transformării în timp a sistemelor* presupune atît existența unui concept generic al timpului — sau timpul unui *suprasistem* ce este ales, de cele mai multe ori, în mod convențional — cît și legitimitatea unei noțiuni particulare a timpului — noțiune care nu indică nimic altceva decît forma specifică a unui timp caracteristic pentru un *subsistem* bine determinat. Pornind de la această observație se întrevede posibilitatea descoperirii unei pluralități de timpuri. Avînd timpul său *specific* sau propriu, orice sistem se bucură de un ritm al lui; el implică niște intensități aparte ale duratelor lăuntrice și, în funcție de aceste ritmuri, creșterea lui pe linia succesiunii momentelor timpului este mai grăbită sau, dimpotrivă, ea devine, în anumite împrejurări, extrem de înceată. Ceva mai mult, dată fiind prezența unor relații de influențare reciprocă, între sisteme, timpurile își pot schimba ritmurile. În acest caz vorbim de *transductivitatea* sistemelor și, evident, sîntem în măsură să discutăm despre caracterul *transductiv al timpului* ca atare. Dar mișcarea transductivă a timpului nu se manifestă, cu exclusivitate, la nivelul sistemelor de același ordin. Din contră, de cele mai multe ori, suprasistemele își transferă o parte din « ritmul lor temporal » unor sisteme subordonate. Este interesant de a remarca faptul că aceste sisteme de rang secund nu « traduc » timpul și mișcarea în același fel. În virtutea structurii lor interioare și a « disponibilității » lor specifice de a absorbi timpul și de a se desfășura în timp, fiecare sistem « traduce în stilul » său și potrivit alcătuirii sale impulsul timpului și al mișcării pe care l-a primit.

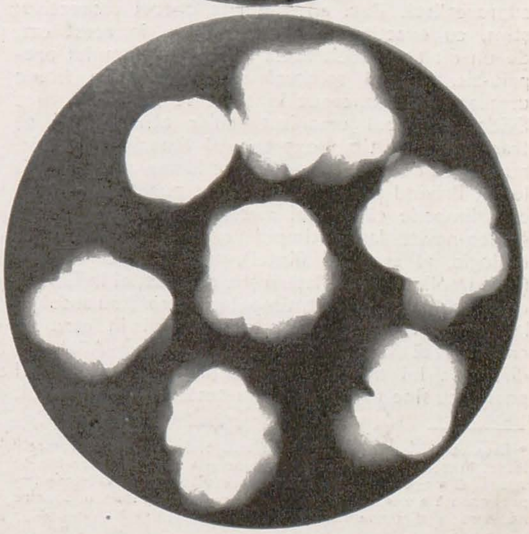
În această perspectivă trebuie înțeleasă și teoria lui Althusser referitoare la conceptul marxist de istorie și deci în acest context de idei vom interpreta doctrina sa despre *timpurile istorice* *. În ultimă analiză, teza despre o pluralitate de timpuri istorice — timpuri relativ autonome pe diferitele trepte ale evoluției sistemului dat, dar dependente în fiecare instanță de timpurile ce se manifestă la alte niveluri de un rang mai înalt — se bizuie pe respingerea conceptului de timp continuu și omogen al lui Hegel **. Decurge de aici posibilitatea consfințirii unei imagini *diferențiale* a istoriei. În conformitate cu această imagine, întregul existenței umane, sociale și istorice, este un *tot structurat*. Acest tot comportă un anumit tip de *complexitate*. În ansamblul lor, nivelurile distincte coexistă și se articulează, transferîndu-și reciproc substanță și timp. Dar aceasta se petrece în raport cu o instanță

* Notăm că Piaget relevă caracterul riguros științific al acestei doctrine structurale a istoriei — doctrină ce tinde să explice subadiacent și profund totalitatea sistemului istoriei în optica generală a viziunii lui Marx.

** A se vedea în acest sens și interpretarea dată de Jean Conilh doctrinei lui Althusser.







1. MIRA SCHENDEL: *Reducție grafică*, 1967
2,3. GERHARD VON GRAEVENITZ: *Obiect rotund cu elipse*, 1970 *(static și în mișcare)*

supremă, care nu este nimic altceva decît însuși nivelul de bază, economic, al totalității istorice. Concepția structurală și transductivă asupra timpului devine astfel semnificativă și pentru domeniile culturii în general și deci ea capătă înțelesuri noi pentru sferele artei în special. Potrivit unei atare viziuni, sîntem în măsură, în primul rînd, de a descifra corect atît doctrinele referitoare la un timp aprioric al sensibilității, cît și acelea privitoare la un timp existențial și dramatic al ființei reale. Mai mult încă, pe această cale putem elucida — chiar dacă am fi siliți să depunem mari strădaințe în acest sens — antinomia funciară a timpului privit din punctul de vedere al fenomenului de cultură. Într-adevăr, în alternativa faptului de cultură, timpul spiritual nu este identic cu acela al sistemelor reale sau obiective. Între timpul spiritual și al culturii, pe de o parte, și timpul real pe de altă parte, subzistă niște legături profunde și reciproce care nu pot fi puse la îndoială. Totodată însă, între aceste planuri, considerate ca sisteme distincte fie ale *existenței spiritului*, fie ale *realului obiectiv* și perfect autonom, stăruie o seamă de diferențe demne de reținut. Pe un plan intermediar situat între aceste regiuni de existență, care sînt deopotrivă, și sfere precise ale timpului, stă aproape întotdeauna realul *obiectivat*.

În principiu, observăm că timpul spiritual nu « curge » întotdeauna la fel cu acela al realității. Cel mai important atribut al timpului spiritual constă în capacitatea lui de autodefinire. Ființa umană trăiește un timp real și, implicit, ea își făurește un timp spiritual și unul istoric și al culturii. Apt de a se oglindi în temeiurile sale, sau de a-și clarifica fundamentele, timpul spiritual se poate proiecta astfel în ceea ce numim creație umană, sau existență obiectivată. O asemenea proiecție se petrece în toate formele de manifestare ale lumii umanizate.

Rezultă că timpul *umanizat*, care derivă, într-un anumit sens și din timpul spiritual, presupune un timp al *persoanei*, unul al *colectivității* și, în sfîrșit, el implică un timp propriu-zis de factură *istorică*. Acest timp umanizat devine structură *expresivă* sau un atribut al formelor atunci cînd se întrupează în opera de artă. Un asemenea timp ne interesează atunci cînd discutăm despre *parametrii* formelor vizuale.

Numai că, în cazul operei plastice, remarcăm faptul că timpul *umanizat* se încorporează *indirect* în țesătura fină a obiectului estetic. Mai exact, se poate spune că el intră, în mod exclusiv, doar în conținutul și în structura de *semnificații* adînci a acestuia. La nivelul formei și, mai cu seamă, pe treapta *sintactică* a operei plastice, timpul se exprimă, fără excepții, în unitatea lui intimă cu *mișcarea*. Și totuși, anumite ecouri ale pecetei timpului străbat din substanța de conținut a obiectului plastic, către « învelișurile » formale ale operei date. Un exemplu poate fi concludent în această privință. Să ne gîndim, într-o asemenea ordine de idei, la creația lui Bosch. În mod general, se poate afirma că lucrările lui intră în categoria formelor structuri ale comportamentului uman, care au un înțeles precumpănitor fantastic. Fantasticul lui Bosch se bucură chiar de o coloratură stilistică de nuanță suprarealistă. Dar, aflați în fața operei respective, știm, cu exactitate, că este vorba, în acest caz, de un *alt timp* decît acela al suprarealismului propriu-zis. Timpul *spiritual* concretizîndu-se *istoric* urmează a fi conceput în acest sens.

Evident, timpul umanizat, chiar atunci cînd se transformă în timp expresiv al limbajului plastic, nu pierde contactul cu celelalte forme ale devenirii lumii. Privind problema din acest punct de vedere, este limpede că timpul *mecanic-cadru* (sau timpul galileo-newtonian), timpul *organic* (sau timpul biologic, al creșterii ființei), timpul *fizical-modern* (care implică ideea dilatării și a contracției în funcție de viteză *) și, în sfîrșit, timpul *universal* (sau absolut) influențează în mod substanțial felul în care se cristalizează timpul expresiei plastice. Aflat pe diferitele lui *trepte de existență*, timpul universal poartă cu sine mereu ceva din țesătura ansamblului.

* Este semnificativ faptul că, în altă ordine de idei, Vasarely leagă, în general, problema formelor și a dimensiunilor lor de viteză. Din acest punct de vedere rezultă că la o creștere impresionantă a vitezei, în secolul nostru, corespunde o sporire necesară a dimensiunilor operei artistice.

Iar descifrarea elementelor reciproce, care sînt astfel purtate, constituie, pînă la urmă, o mare problemă de *traducere*.

În orice caz, în domeniul artei, acest aspect al *purtărilor* reciproce și al *traducerilor* începe să se transforme, în epoca noastră — și faptul se întîmplă repetăm, în mod explicit, sub înrîurirea gîndirii științifice moderne — într-o chestiune urmărită deliberat și într-un proiect amplu al sensibilității. Întrucît, însă, așa după cum am văzut, timpul se reconstituie prea puțin evident la nivelul expresiei formale, preocuparea pentru mișcare trece pe primul plan. Dar, subliniind într-un fel oarecare și în mod *nemijlocit mișcarea*, este limpede că, în chip indirect, potențăm, ca în domeniul muzicii, și *sentimentul* timpului.

În esență, *mișcarea* presupune existența a trei factori: un plan al *poziției lucrurilor*, al structurii și al formelor, un plan al *timpului* care determină durata și, în sfîrșit, un raport de *tranziție* sau de *succesiune* a elementelor conținute în primul plan, față de reperul-timp care a fost considerat drept sistem-cadru. Este clar faptul că dintre elementele constitutive ale *planului lucrurilor* cel mai mult se poate schimba poziția și forma acestora. Structura obiectelor — indiferent de împrejurarea dacă vorbim de obiecte reale sau plastice — este, prin definiție, mult mai stabilă. Pozițiile și formele obiectelor estetice se pot modifica evident în raport cu ele însele, sau față de un reper. Dacă schimbarea afectează structura obiectelor plastice, rezultă că asistăm la un proces adînc de mișcare autonomă și interioară. În linii mari o mișcare *expresivă* poate să fie o *sugestie* a mișcării obiective și în acest caz ea se asociază cu spațiul pentru a adopta o înfățișare *iconică*. Dar noi putem vorbi și despre o mișcare *lăuntrică;* o mișcare ce schimbă *continuu* structura și alcătuirea formală a obiectului plastic respectiv. La limită, atari schimbări pot să dobîndească sensuri *simbolice*. În acest caz mișcarea devine o *transformare interioară* interpretată în termeni umani. Un asemenea tip de mișcare este mai semnificativ, din punct de vedere spiritual, decît primul. Dacă mișcarea este evidentă în exterior și aptă de a fi percepută nemijlocit, ea se numește, în acest caz, și transformare « *tangibilă* »*. Dar și o astfel de mișcare devine, cu adevărat, profundă numai atunci cînd ea capătă înțelesuri psihologice. Apare neîndoielnică observația că nu orice *transformare interioară* are și un sens, bine definit, de « creștere » în informație. Unele transformări sînt simple modificări cu aspect monoton. Prin însuși faptul că perioadele de schimbare se repetă în mod « nesfîrșit », transformarea nu duce la *o creștere în complexitate*. Din această cauză, posibilitatea noastră de a prevedea etapa ulterioară a mișcării devine extrem de mare. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că, pe măsură ce *scade* cantitatea de *informație* — sau de complexitate a sistemului plastic dat — *crește redundanța;* adică sporesc șansele noastre de a ghici « evoluția » viitoare a sistemului respectiv. Cînd informația este nulă conchidem că redundanța devine maximă și, ca atare, știm că orice modificare nu este nimic altceva decît un fapt *sigur* previzibil.

În cadrele cinetismului mișcarea este folosită atît sub forma ei *tangibilă* cît și sub înfățișarea sa de *transformare interioară***. Aceasta tocmai cu scopul

* Folosirea mișcării *reale* sau « *tangibile* » (după expresia lui K. Kuh) are efecte deosebit de importante în domeniul creației de obiecte estetice *industriale*. O atare formă a mișcării, prin definiție tehnologizată, joacă un rol însemnat în organizarea *ambientului* mai cu seamă în sistemul amplasărilor industriale și administrative.

** Pe linia asocierii atributului de *tangibilitate* a mișcării cu aspectul de *transformare lăuntrică* a obiectului plastic se înscriu operele multor artiști plastici contemporani. Astfel cităm sculptorii: Howard Jones, Ronald Mallory, Charles Mattox, Fletcher Benton și James Seawright. Deosebit de semnificativă este însă creația artiștilor ce fac parte din *Grupul zero*, și anume: Heinz Mack, Otto Piene și Günther Uecker. În sensul folosirii, cît mai depline, a mijloacelor fizice și, în special, a fenomenelor luminoase, amintim compozițiile lui Dante Leonelli, Marcello Salvadori, McClanahan, Liliane Lijn și Nam June Paik. În mod special, însă, fenomenele optico-luminoase sînt utilizate, cu sens cinetic de transformare interioară, de Frank J Malina, de Julio Le Parc și Nino Calos. Această îmbinare a luminii cu mișcare, dar în spiritul unei modalități de compunere de factură strict constructivistă, se întrevede în lucrările lui Demarco, Vardanega, Manfredo Massironi, Marta Boto, Lily Greenham, William Pye, Alberto Biasi și Robert Janz. Demnă de reținut este și tratarea stilistică a lui Takis. Acesta folosește magnetismul ca forță și ca factor de compunere cinetică, în timp ce Antonakos apelează la virtuțile artei naturaliste.

de a se mări cantitatea de informații și de a se micșora redundanța. Este știut faptul că *uimirea* estetică nu poate surveni, în chip fericit și cu efecte spirituale profunde, decît în condiții de neprevăzut. Dar, modalitățile cinetice de expresie artistică nu satisfac întotdeauna acest deziderat. În cazul cinetismului elementar optic, de pildă, ideea suprapunerii unor suprafețe capabile de a reda efecte de strălucire poate fi repede deslușită. Noi sîntem în stare de a intui aproape direct « programul » interior care a fost prescris obiectului plastic. Drept urmare, știm, cu exactitate, ce efect optic vom înregistra mișcîndu-ne într-un sens al figurii și bănuim ceea ce vom percepe, atunci cînd ne deplasăm privirea în celălalt sens.

Dimpotrivă, în cazul multor lucrări ale lui Vasarely, de exemplu, « programul » bazat pe algoritmări mai complexe se ghicește anevoios. Complexitatea informației crește și, din acest motiv, redundanța scade în așa fel, încît uimirea spectatorului este stîrnită necontenit. Cu toate că observația aceasta nu este valabilă pentru întreaga creație a artistului. Pe de altă parte, este de discutat faptul dacă, la Vasarely, « încărcătura » nu este uneori prea mare. În asemenea cazuri putem vorbi de punerea în situație de trăire prea « susținută » a uimirii și, ca atare, vom începe să ne gîndim, dacă nu cumva starea de meditație artistică în profunzime, nu este împiedicată *.

Deosebit de sobră apare transformarea interioară a « discurilor » lui Graevenitz. Micile discuri interioare închizate într-unul cu mult mai mare se mișcă în virtutea unui program extrem de complex. Informația crește în așa măsură, încît este greu să ghicim « treptele transformării ». Totul se petrece însă atît de lent și atît de liniștitor, iar numărul elementelor constitutive ale cîmpului se dovedește a fi atît de mic, încît orice sentiment al încărcării inutile a compoziției dispare cu desăvîrșire.

Pe această linie se dezvoltă astăzi întreaga « artă transductivă » **. O asemenea artă ține seama întru totul de ideea transformării în timp a sistemelor. Totodată ea se bizuie pe capacitatea unui sistem cibernetic de a-și transfera impulsul în cuprinsul altui sistem. Considerînd, în acest sens, sistemul mecanic al pașilor făcuți de un spectator într-o « încăpere-obiect plastic », zgomotul acestor pași va modifica simultan — așa cum se petrec lucrurile în « cupola » lui Agam — sistemul de lumini și de mișcare în ansamblul artistic astfel construit. În felul cum sînt elaborate « camerele negre » ale lui Graevenitz, transformările reciproce sînt și mai concludente. Ușoara deplasare a pereților — mișcare ce pare a fi guvernată de o încetineală fără margini — se asociază cu modificarea tot atît de austeră a intensității luminii. Dialogul pașilor și al șoaptelor cu întregul construcției plastice țintește parcă să iasă totuși din cîmpul științei și să se cufunde într-o nouă mitologie a timpului făpturii umane.

O mitologie specifică orientală, dar de o factură complet modernă, străbate țesătura operei lui Tsai. Cînd acționează, în mod unilateral, motorul sincronizat, ce pune în mișcare « vergelele » sale, se poate spune că un asemenea dialog « transductiv » (între *obiect* și *mediu*) a încetat să se mai petreacă. Dialogul dintre sunetele mediului și mișcările « elementelor » plastice se desfășoară însă în alte creații ale artistului.

Creșterea în complexitate cinetică pare să ne întărească în sentimentele noastre referitoare la timp. Dar rezervele noastre nu trebuie să se spulbere întru totul. Persistă întotdeauna o primejdie în multe lucrări cinetice. Pericolul este de a se ajunge abuziv la o cantitate de informații prea mare. În asemenea cazuri, rigoarea gîndirii plastice este pusă în chestiune, iar sensibilitatea noastră devine cețoasă.

TITUS MOCANU

* Constatarea poate fi extinsă și în unele lucrări ale lui Schöffer. În ciuda excelentelor sale realizări, uneori, se întrevede și în construcțiile sale o prea mare încărcare cu efecte formale.

** Expresia de *artă transductivă* a fost întrebuințată de Robert Mallary. O asemenea modalitate stilistică de expresie plastică poartă denumirea de « *sinestezie simulată* » la Roger Dainton, pentru ca alți teoreticieni să utilizeze formula de « *Cyborg art* ». Este interesant de a observa că, potrivit vederilor lui Benthall, acest concept corespunde, în domeniul literaturii, ideii de *energie articulată* a lui Davie, precum și expresiei de *forță redistribuită* a orientalistului Ernest Fenollosa.

LABORATOR

EXPRESIE—SEMN—SEMNAL

Barbu Nițescu e unul din pictorii atinși de sentimentul obsolescenței picturii și orientat spre recuperarea ei prin funcționalitate; dublă tentativă de conservare a limbajului pictural: în direcție semiotică și în direcție obiectală, convergente în punctul ideal în care lucrul consimte să emită un sens uman programat.

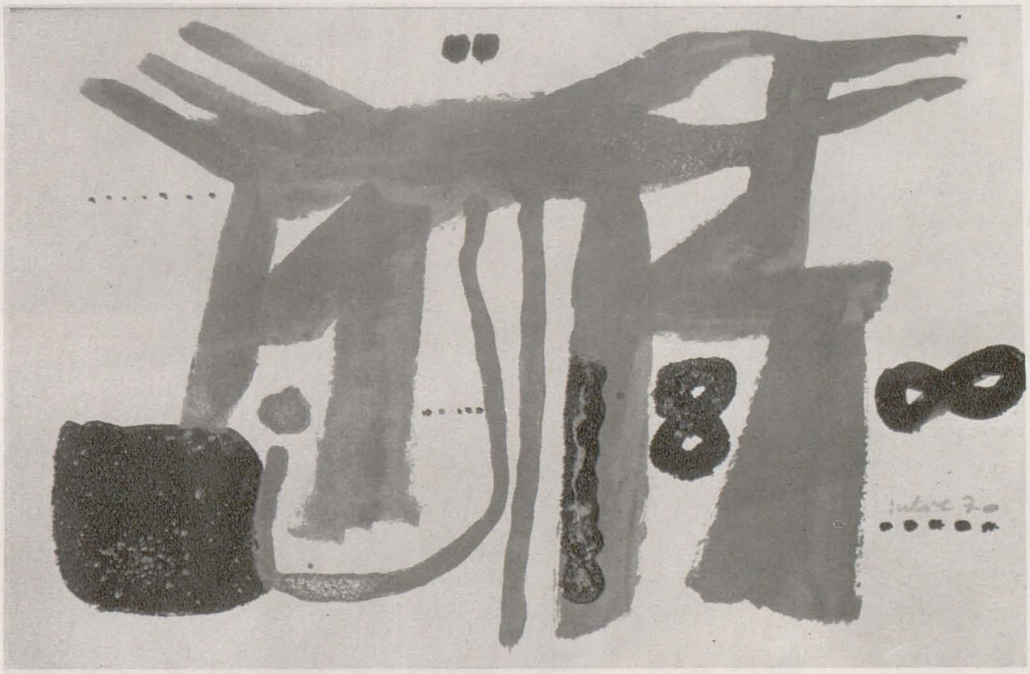
Orice manifestare vizuală devine la Barbu Nițescu ideografie. Pictură, colaj, picto-obiecte, se comportă ca scriere, simili-alfabet de urme gestuale — lineare, picturale, spațiale — ispitind lectura grafologică. Privite semiologic «semnele» pot servi la reconstituirea unei stări de dramă, pe care o califică ductul convulsiv, rupt, tonurile pure și exacerbate de paletă expresionistă — cu agresivă acțiune bio-psihică. «Nici un program nu poate anula beneficiul subconștientului» credea André Lhote și atare beneficiu se regăsește în arta lui Nițescu. Structura pronunțat temporală a seriilor de semne pregătește ochiul pentru lectură — mișcare de parcurgere — nu pentru contemplare — mișcare de fixare. Aceste semne au aerul și indiscret și criptic al oricărui alfabet nedescifrat: emit acea promisiune de informație a scrierilor necunoscute, reduse, pentru cecitatea noastră, la ornament și funcționînd ca fetiș al comunicării. Conținutul lor e însăși intenția de a fi limbaj, mesajul e afirmarea angajării într-o relație umană.

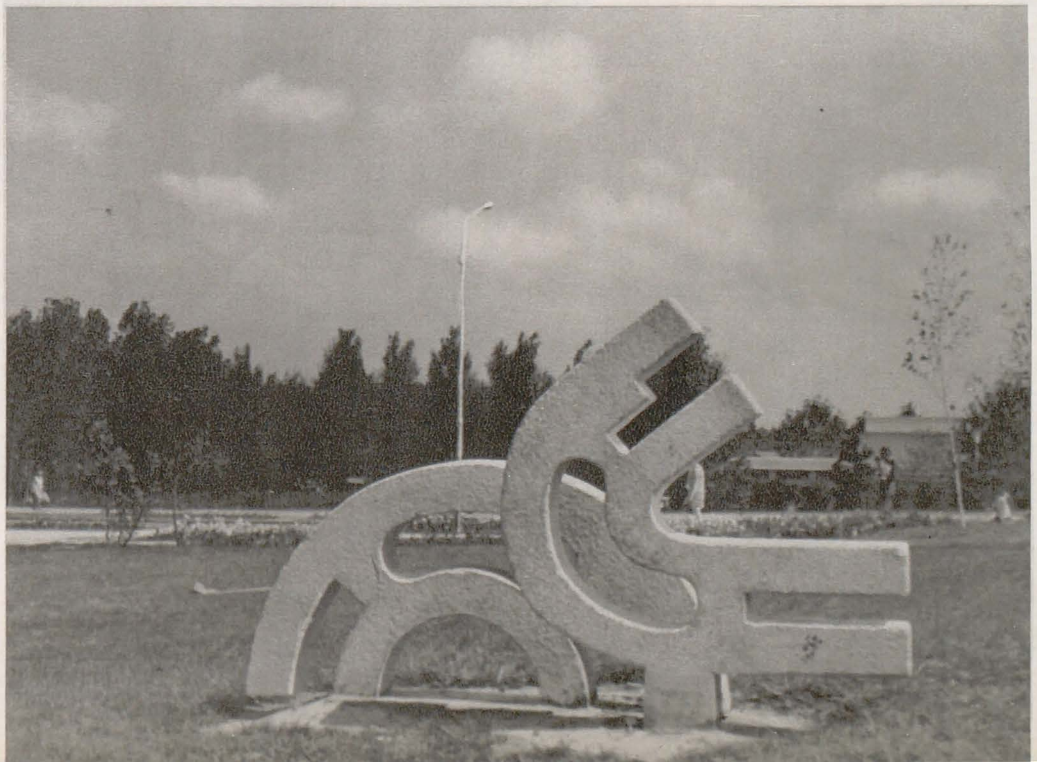
Geneza patetică e aparentă, chiar ostentativă poate, — fiecare imagine constituindu-se, sub lectura privitorului, drept proces, și anume alternanță de secret și divulgare, istorie începută mereu dinspre automatismul traseelor către codificarea lor, dinspre revelație către banalizare, dinspre anarhia expresiei înspre instituționalizarea lingvistică; procesul formalizării dinamicii psihice a liricului. În această metodică discursivitate, artistul ajunge să se explice prin fraze figurativ-simbolice, puneri în reprezentare (ale sensului confesiv și autobiografic) de felul rebusurilor: într-unul din ultimele tablouri înșiră ochelari, casă etc. substantive optice legînd mnemotehnic o evocare simbolistă a copilăriei, bunici și aburi de cămin, astfel mîntuind, prin caligrafiere, tensiunea expresionistă.

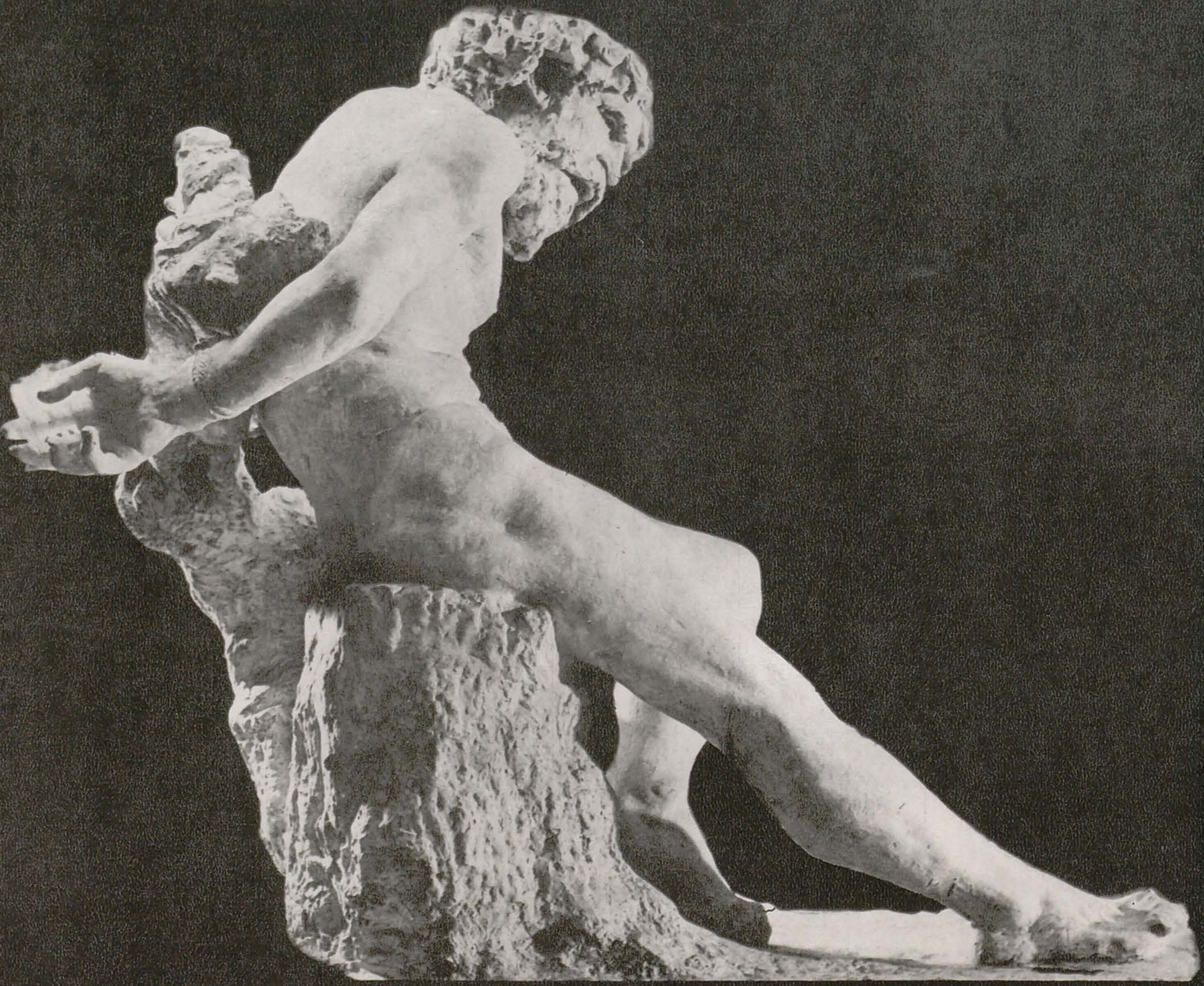
Acest sistem imagistic, în care accentul, interjecția optică joacă un rol hotărîtor, e apt pentru apelul-afiș. Nițescu descoperă utilizarea pentru semnalizare a limbajului său. Fără a face concesii în direcția banalizării, obiectele cer să se topească în ambient, au efect de accente psihologizante în cadrul indiferent al locurilor urbane. Demersul își are precedentul în folosința pe care o dă Arp «semnelor» lui, risipite publicitar cu o generozitate cuceritoare. Discret, nepolemic, atare procedură face dreaptă cumpănă semnalizărilor tipizate ale orașului, ca și decorului automatizat prin multipli, preconizat de Vasarely. Diferența specifică prin care se definesc, la limită, cele două serii, este o diferență de ordinul umanului reflectat: în timp ce accentul-multiplu susține cîmpul «rece» al structurilor signaletice, accentul liric, al seriei în care se înscrie decorativul lui Barbu Nițescu, aparține cîmpului «cald» al acestor structuri. Se poate distinge în acest fapt nu un simplu experiment la modă, ci reflexul viu al unui permanent potențial de sensibilitate, care stabilește aici o conveniență cu anume comandamente ale vizualității contemporane.

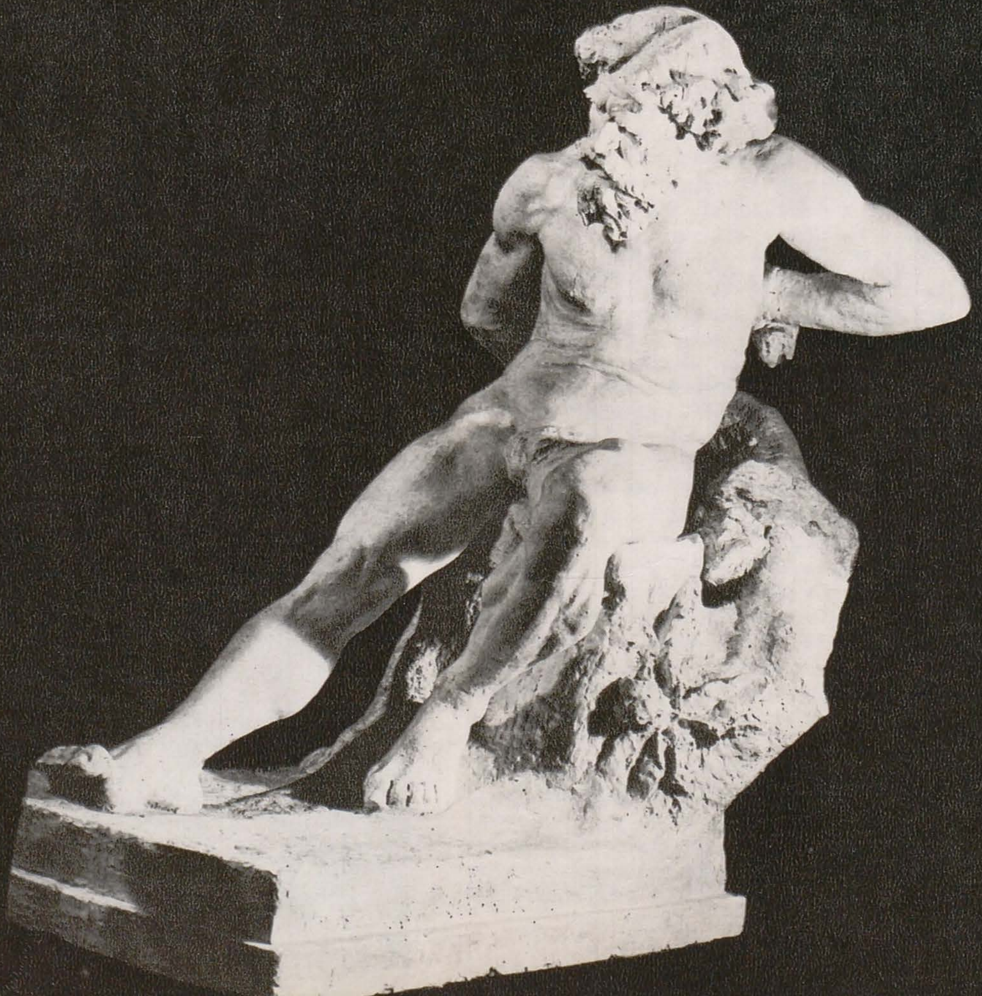
Curentul liric leagă între ele desenul, pictura, obiectele, bricolajele, afișele acestui artist. Legea succesiunii lor e continuul, nu repetiția. Ar fi de propus o fructificare publică — în speță publicitară — a acestor structuri optice, dar o fructificare în care să i se încredințeze artistului regia.

ANCA ARGHIR









ȘTEFAN IONESCU VALBUDEA

La mijlocul veacului trecut — cînd s-a născut Valbudea* — sculptura figurativă modernă de-abia începea să se afirme datorită generației pașoptiștilor, care visau ridicarea unor monumente mărețe — ca cel al *României eliberate* — atribuit lui C.D. Rosenthal. Primele statui, cea a spătarului Mihai Cantacuzino sau reliefurile frontonului Universității se înscriau armonios în ambianța arhitecturii bucureștene, iar autorul lor, Karl Storck, preda și în prima instituție de învățămînt artistic superior, înființată de Aman și Tattarescu după Unirea Principatelor. Intrat în școală la un deceniu de la deschiderea ei, Valbudea era cu doi ani în urma lui Ion Georgescu și amîndoi și-au continuat studiile la Paris cam în același timp.

Valbudea a lucrat în atelierele conduse de Fremiet și Falguière, dar a cunoscut fără îndoială opera lui Carpeaux, care murise de curînd (ne amintim de maestrul delicatelor teracote privind factura bustului pictorului Voinescu lucrat mai tîrziu de Valbudea). Rodin, cu aproape două decenii mai în vîrstă decît sculptorul român, se afla în epoca primelor afirmări (*Vîrsta de bronz* fusese expusă în 1879, *Omul care merge* și *Gînditorul* în 1880). În arta lui avea să-și găsească cea mai deplină înfățișare continua mișcare a vieții, răbufnirea pasiunilor în gest și expresie. Chiar Bourdelle, aproape de aceeași vîrstă cu Valbudea, era și el, în această fază de tinerețe, preocupat de sugerarea dinamismului printr-o modelare impetuoasă (ca în *Beethoven* sau în monumentul de la Montauban din anii următori). Dintre români, Ion Georgescu urmărea și el să sintetizeze desfășurarea unei acțiuni în *Aruncătorul de lance* (1882, Muzeul de artă al R.S.R.).

În consonanță cu această atmosferă a artei de avangardă, Valbudea a creat la Paris lucrarea sa cea mai puternică, expusă la Salonul din 1885, *Mihai nebunul*. E vizibilă amintirea operelor celebre ale antichității — ca Laocoon — și a studiilor academice după nud, dar statuia impresionează prin violența expresiei, înscriindu-se hotărît în familia creațiilor romantismului și expresionismului. Declanșată de emoția întîlnirii unor cazuri reale (normale sau patologice), lucrarea dezvăluie năzuința tînărului artist de a se ridica la un înalt nivel de generalizare, de a vorbi despre lupta omului dintotdeauna cu adversitățile soartei (figurate de trunchiul de copac de care e legat Mihai). Ca și Michelangelo în *Sclavii* săi, Valbudea a vrut să dea chip efortului eroic și neputinței tragice. Remarcabilă e îndeosebi realizarea în spațiu a statuii, unitatea expresiei care-și păstrează tensiunea din orice parte am privi-o. Conturul e compus din linii arcuite, unele mai mari (trunchiul, brațele, copacul) altele mai mici (degetele, frunzele, buclele părului), care șerpuiesc și se împletesc între ele. În modelarea volumelor se succed forme expansive (ca mușchii încordați) cu strangulări opresive (ca articulațiile subțiri). Zone luminate și umbrite, netede și aspre alternează ritmic, sporind efectele de contrast. Valbudea a reluat aceeași idee mai tîrziu în *Speriatul*. Dacă prin sensul generalizator al temelor statuile lui Valbudea aspirau spre monumentalitate, ele păstrau încă prea multe detalii particulare, coborînd imaginea, mai ales în *Speriatul*, spre scena de gen, înlocuind evenimentul eroic cu faptul zilnic, familiar. Valbudea nu a avut de altfel norocul să realizeze nici mai tîrziu monumente de mari dimensiuni (ci doar cîteva piese legate de arhitectură ca cele pentru Universitatea din Iași, sau pentru Banca Națională din București). Pe aceeași temă a descătușării, Dimitrie Paciurea — cu aproape două decenii mai tînăr decît Valbudea — avea să atingă monumentalul în *Gigantul* său expus în 1906.

Și totuși către marea statuară se îndreptau și năzuințele lui Valbudea în anii tinereții. *Învingătorul* era probabil conceput în ambianța Italiei, stimulatoare prin diversitatea creațiilor ei. Luptătorul, pășind mîndru peste capul tăiat al învinsului, amintea de eroul preferat al italienilor Renașterii, David. Calitatea esențială a statuii lui Valbudea era ritmul, rezultat din dispunerea în spațiu a volumelor. Silueta era dominată de oblice lungi, terminate de altele scurte, în sens contrar, încît forma securii purtată pe umăr se regăsea, ca un tipar primordial, în toată lucrarea (azi distrusă). Ca și în operele Renașterii clasice, energia era dominată, conținută, construcția lucrării statică.

Studiile de copii (*Prima lecție*, *Copilul care face baie* etc.) — dispărute — par să fi fost concepute ca statuete în spirit alexandrin, ca și *Femeie odihnindu-se* (Muzeul de Artă al R.S.R.), cu toate dimensiunile în mărime naturală. Ele marchează treptata virare a viziunii sculptorului către un echilibru clasic, apoi retractarea formelor, care-și pierd expansivitatea în spațiu, ca în *Copilul dormind* (expus în 1890), un ciudat studiu naturalist după model.

Portretul pictorului E. Voinescu (unul din puținele păstrate, expus la Muzeul de Artă al R.S.R.), construit cu rigoare clasică, trădează încă pîlpîirea unui foc interior, care arde însă discret, ca într-o candelă. Echilibrul compoziției rezultă mai ales din succesiunea unghiurilor de diverse mărimi, dispuse în lungul aceluiași ax median de simetrie, nuanțînd expresia de încordare, dar și de blîndețe a figurii pictorului.

Apreciat de contemporanii săi Vasile Alecsandri, Alexandru Odobescu și admirat mai cu seamă de Barbu Delavrancea ca un deschizător de drum, Valbudea a suferit mereu decepții, ignorat de oficialitățile României capitaliste, obligat să ocupe posturi mărunte în învățămînt, încît în ultimele două decenii de viață s-a retras din viața artistică, renunțînd să mai expună.

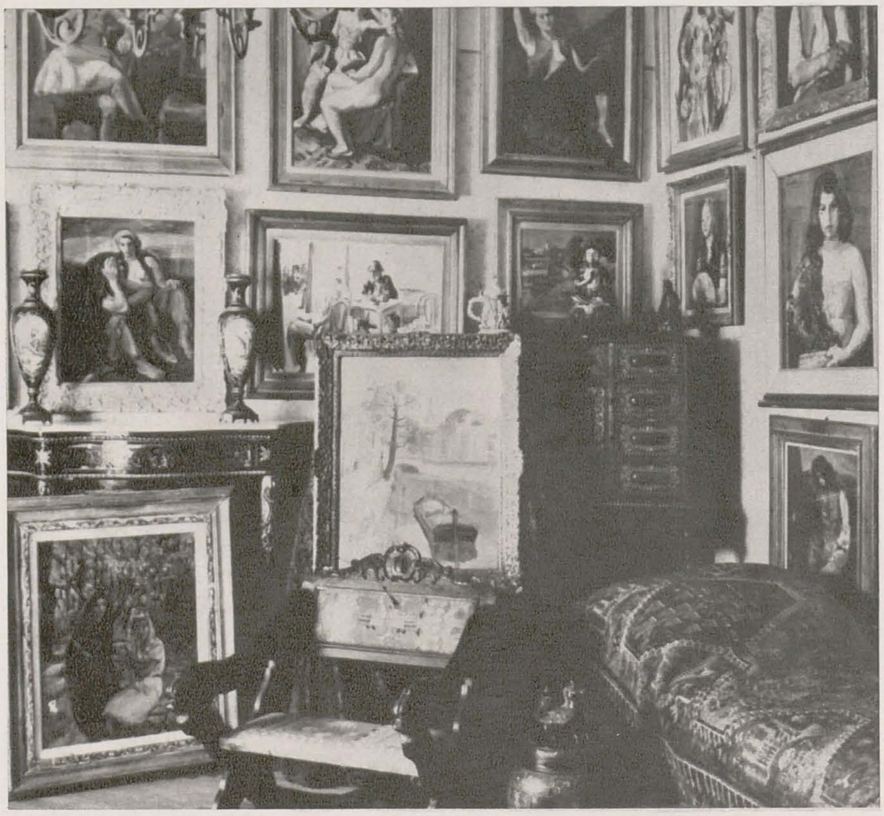
Doar prietenii, ca fostul său elev sculptorul Ion Jalea, știau că avea mereu orele lui de lucru, cînd se închidea în atelier, în bluza lui albă, așa cum îl pictase cu ani înainte colegul său D. Serafim. « Cînd lucra, Valbudea părea liniștit, dînd impresia unei mari consumații de sine », își amintește Ion Jalea... « era un om de o distincție rară și de mare demnitate. Vorba lui înceată nu avea exagerări de cuvînt nici prisos de expresii »... « Valbudea a fost un om și un artist deosebit, care, în vremea și în condițiile sociale în care a trăit, n-a putut să-și dea toată măsura puterii lui de creație ».

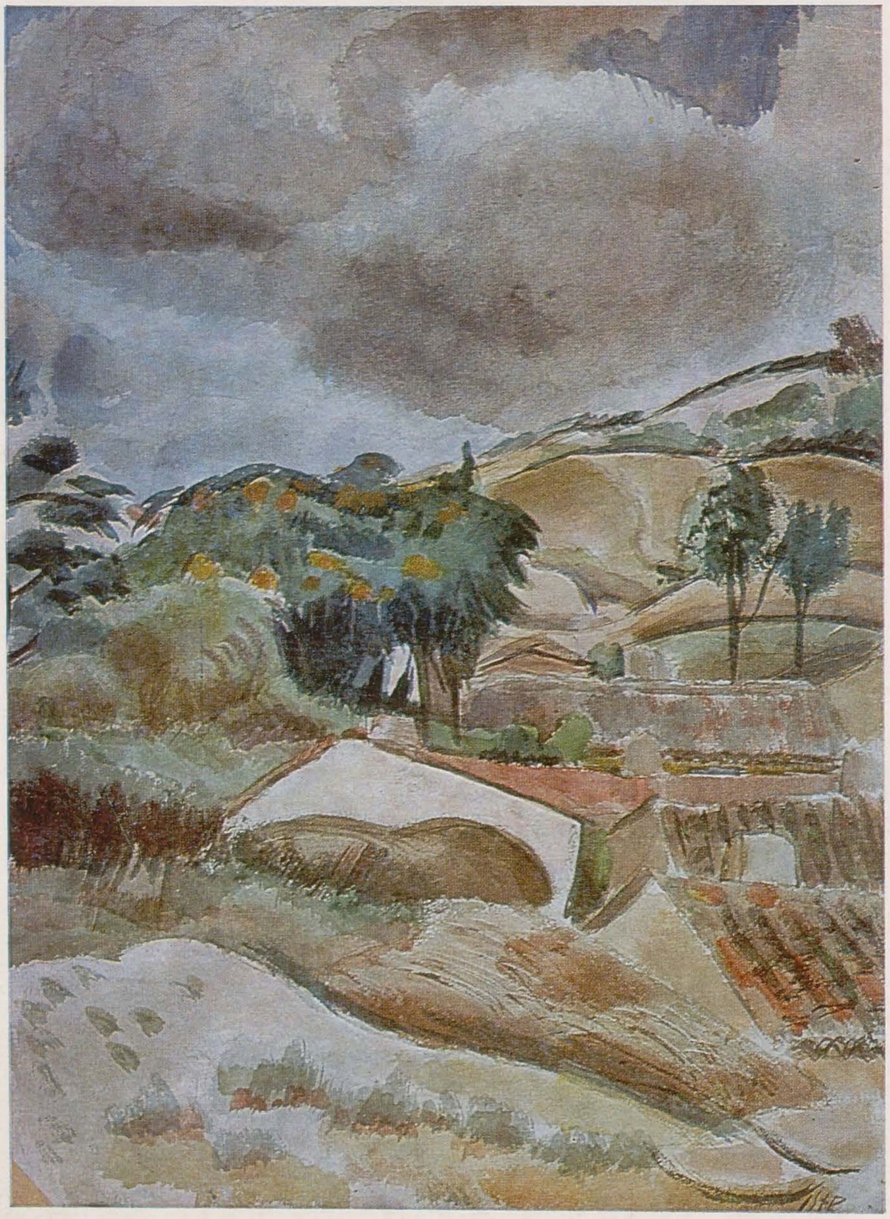
ADINA NANU

---

* *Ștefan Ionescu Valbudea* (1856–1918)

1875 — 1880 — Studiază la Școala de bele-arte din București.
1881 — Participă la expoziția organizată de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice cu trei lucrări (*Țărancă*, *Copil*, *Flora*).
1882 — 1885 — Obține prin concurs o bursă și studiază la Paris cu maeștrii Frémiet și Falguière.
1883 — Expune la Salonul din Paris un portret în basorelief.
1885 — Expune la Salonul din Paris *Mihai nebunul*.
1885 — 1887 — Prelungindu-și bursa, lucrează în Italia (*Prima lecție*, *Copilul care face baie*, *Copilul dormind*, *Frica de apă*, *Învingătorul*).
1889 — 1901 — Profesor de desen și caligrafie la Școala normală de institutori din București.
1889 — Participă la expoziția universală de la Paris cu 4 sculpturi (*Mihai nebunul*, *Învingătorul*, *Copil dormind* și *Vulcan*) elogiate în cronici de André Michel și B. Șt. Delavrancea.
1890 — E membru fondator apoi vicepreședinte al societății « Cercul artistic », iar la expoziția acesteia expune 14 lucrări (*Copil dormind* și busturi).
1891 — 1893 — Participă la expozițiile « Cercului artistic ».
1893 — Primește medalia cl. II la « Expoziția artiștilor în viață » pentru *Copil dormind* și bustul Mariei Ioana Grădișteanu.
1895 — Lucrează pentru Universitatea din Iași un grup și 6 medalioane în marmură.
1896 — Expune la Salonul Oficial *Învingătorul* și 2 busturi.
1898 — Predă lecții de desen la cursurile « Cercului artistic ».
1899 — Lucrările prezentate pentru Pavilionul românesc de la expoziția universală de la Paris din 1900 sînt refuzate. Nu mai expune.





VOCAȚIA ISER

A vorbi despre colecția Weinberg înseamnă a evoca fanatica înflăcărare care l-a mobilizat pe colecționar « în serviciul unei cauze care se cheamă Iser »*, vocația pentru culoare ce l-a împins, dincolo de « programul Iser », să alcătuiască o selecție dintre cei mai reprezentativi coloriști ai epocii interbelice (Petrașcu, Pallady, Lucian Grigorescu, Ciucurencu), talentul ambiental cu care face să trăiască, laolaltă, culturi și epoci atît de distincte: pictură românească, cloazoneuri Ming sau Tzing, covoare Mudjur sau Buhara, mobile maure, de renaștere sau baroce, policandre olandeze, faianțe de Delft, cristale de Boemia... Despre Weinberg nu se poate vorbi într-o totală detașare. Căci el stă lîngă tine, să « te surprindă », să-ți surprindă emoția, să-ți arate ceva ce n-ai văzut încă, să-ți indice un unghi nebănuit: « Cîte odată vin noaptea și mă uit *de aici*... ». Piatra de temelie a colecției a fost pusă în 1934, odată cu achiziționarea unui Nicolae Grigorescu. Au urmat, cronologic, Vermont și Bălțatu. Dar hotărîtor pentru destinul colecției a fost întîlnirea cu Iser, șocul resimțit în fața picturii acestuia într-o expoziție din 1935, dată cînd începe să-i colecționeze masiv lucrările. O prietenie de două decenii a făcut din Weinberg aproape un alter-ego al lui Iser. Poate nici o altă colecție românească nu pune în lumină acest fapt psihologic aparte: capacitatea empatetică a colecționarului de a se identifica cu creația artistului venerat. Colecția Weinberg, care însumează aproape 200 de piese Iser (o sută douăzeci de uleiuri și guașe, restul desene și schițe pregătitoare) poate fi socotită « cea mai expresivă antologie » ** închinată acestui artist. « Aici ne-a vorbit pentru prima oară Iser » — exclamă două studente ***.

Există în cuprinsul acestui ansamblu un nud sculptural (1918) construit cu rigoarea unui Derain, două mici odalisce (1943) conturate pe un fond verde de o excepțională sonoritate muzicală, o spaniolă în balcon (1943), pictată cu o pastă intens senzuală, un peisaj dobrogean (1922) în acuarelă, articulat energic, de un mare dramatism, portretul lui Gala Galation (1943); există seria de guașe a unor patetice peisaje spaniole (1930), sau atît de acut conturata *Plajă la Saint Malo* (1926). În acest « florilegiu », bucățile de mici dimensiuni și în special cele din deceniul trei și patru sînt, stilistic, cele mai semnificative. Deși în conclavul colecțiilor noastre, colecția Weinberg reprezintă o *colecție monografică*, fondul ei de bază fiind alcătuit din Iser, cred că adevăratul și secretul ei program este *culoarea*. De aceea gloria colecției o constituie în egală măsură o serie de piese de Petrașcu, printre care aș stărui asupra naturii moarte (poate cea mai monumental-somptuoasă natură statică a meșterului, avînd măreția solemnă a unei catedrale), cîteva definitorii uleiuri de Pallady (un nud în fotoliu, un peisaj pe Sena, un autoportret și două naturi statice), două subtile peisaje de Lucian Grigorescu, cîteva bucăți de Ciucurencu, lucrări remarcabile de Steriadi, Șirato, Arnold. Din creația contemporană, Weinberg a reținut două uleiuri ale Micaelei Eleutheriade, un peisaj parizian de Schweitzer-Cumpănă, piese semnate de R. Iosif, George Ștefănescu și Sorin Ionescu, un peisaj de Țipoia, mape cu desene de Schweitzer-Cumpănă. R. Iosif, Eva Cerbu...

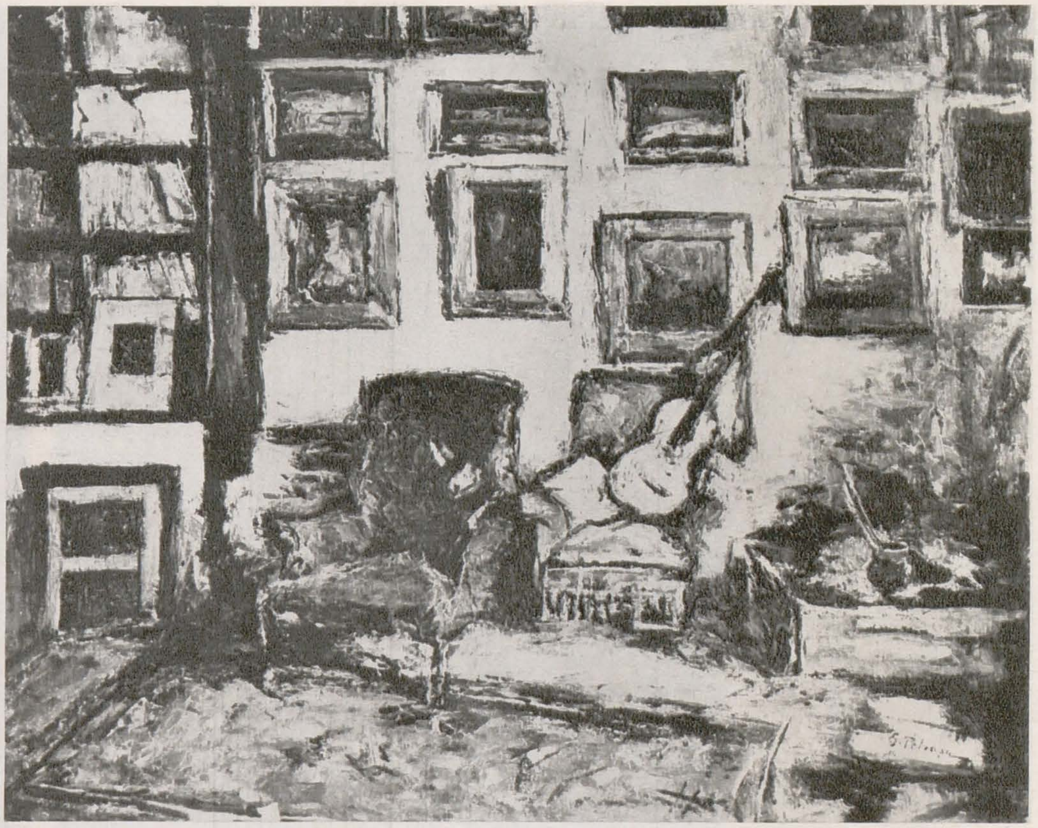
Dacă putem identifica în *culoare* temeiul tematic al acestei colecții, criteriul ei organizatoric se bazează pe *rime cromatice:* un covor albastru de Șirvan subliniază fondul albastru al unui Iser, un covor roșu de Anatolia pune în valoare un Pallady cu fotoliu roșu. Regia face să participe « obiecte » atît de individualizate la seducția inefabilă a unui interior de artă.

OLGA BUȘNEAG

---

* Cartea de impresii a colecției (M. H. Maxy).
** Cartea de impresii a colecției (Ionel Jianu).
*** Cartea de impresii a colecției (Paula Ribariu și Carolina Iacob).

1. Colecția WEINBERG—Interior; 2. ISER: Peisaj, acuarelă și guașă; 3. ISER: Tătăroaică, guașă; 4. GH. PETRAȘCU: Interior de atelier, ulei; 5. ISER: Tătăroaice, guașă.

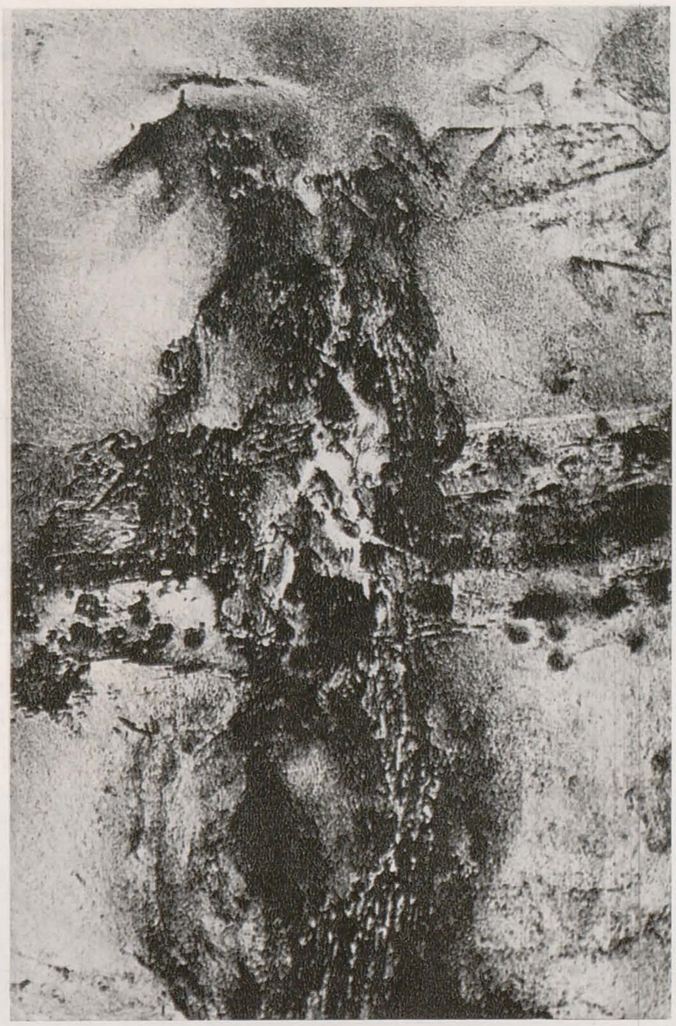


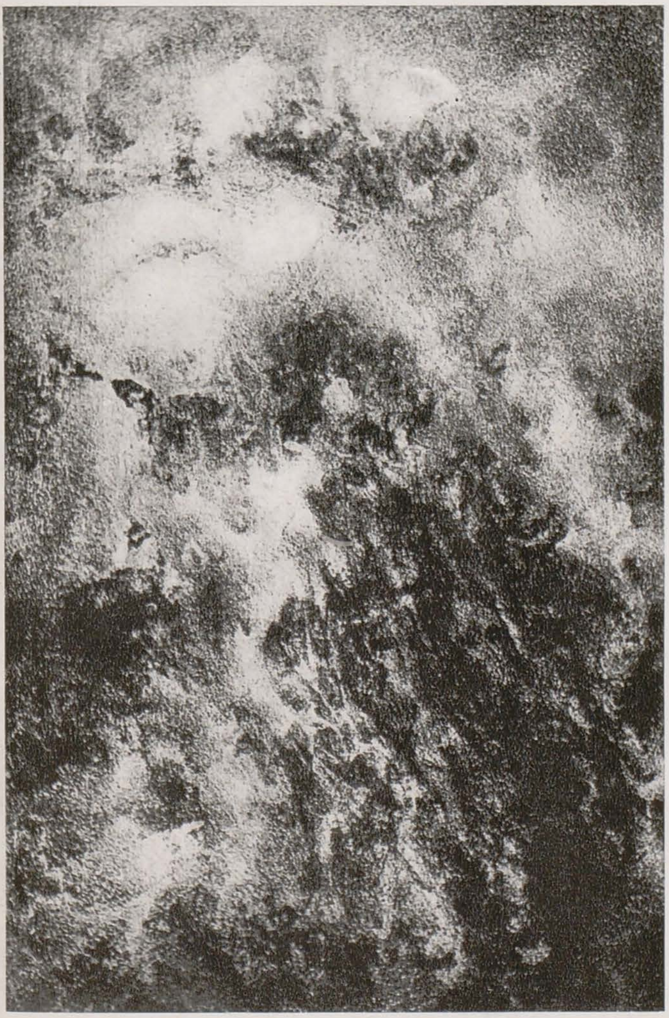
LECTURĂ
și imagine

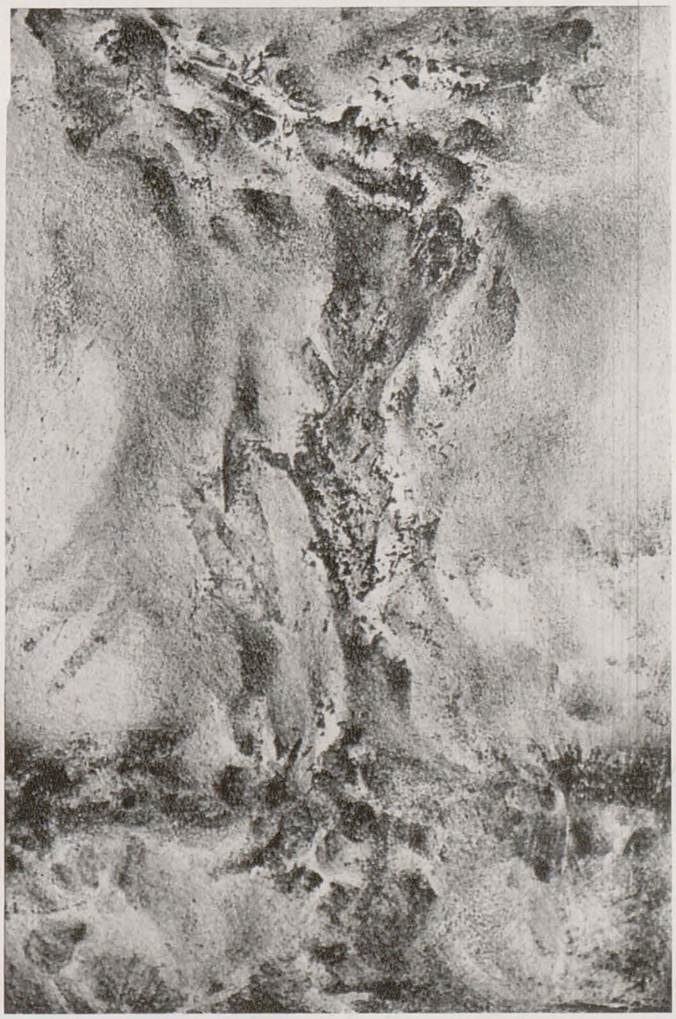
În textul Divinei Comedii, analiza stilistică impune recurența terminologiei fanice. Lumina-umbra țes, în plan poetic, rețeaua infernală și celestă din care se organizează spațiul: « Cînd m-abătui din calea de lumină » — stă scris în primele terține, iar în încheiere, o cascadă de vocabule de ordin fanic stîrnește un vîrtej de percepții luministice: « făclii », « foc din foc divin », « vîlvătaie sfîntă », « veșnic foc », « fulger »; în ultimul rînd stă scris « iubirea ce rotește sori și stele »; surse emitente de umbre și lumini și, mai sugestive încă, penumbre — « sfumato-uri povestite de Dante înainte de a fi folosite de Leonardo », cum frumos scrie Mihai Drișcu, în catalogul expoziției care întrunea ciclul gravurilor lui Bencsik, reproduse pe aceste pagini. Spațiul bolgiilor se închegă cinematografic din raporturi luministice. Botticelli traducea această viziune într-o manieră sintetică — proiecta figurația pe scene albe, figuri detașate doar grafic, linia descriind transparența și nu consistența. Spațiul — funcție de lumină — e în contextul literar mai mult

LITOGRAFII

de Bencsik Ianos







decît anvelopă, e dirijat cu intuiția și nevoia perspectivei, lumina—umbra măsoară distanțe, apropie și depărtează orizonturi, sînt în același timp materie a lumii și ca atare sursă de sinestezie în sensul de mai tîrziu, baudelairian, al « corespondențelor ». În ilustrația romantică, la Doré, spațiul luministic e dramatizat, e decorul parcurs în drumul dinspre « Pădurea întunecată » a primului cerc, spre clarul Empireu, lumina închegă exterior și spectacular cercurile călătoriei lui Virgiliu. Este însă demnă de imaginat o citire a Divinei Comedii din unghiul hotărît al sinesteziei fanice. Pe această cale se angajează litografiile lui Bencsik. Ele imaginează un spațiu țesut din densități luministice — în care decide nu saturația ci coeziunea — alcătuind un « gradient » capricios, potrivit stării de « dezvăluire ». E exprimată cvasi-hipnotica supunere la poezia-ca-lume, o subjugare pîndită pentru fructificare formală și postulată ca stare livrescă fecundă. Imaginea devine expresia lecturii, transcrie însăși experiența luării de conștiință asupra universului dantesc. A.A.

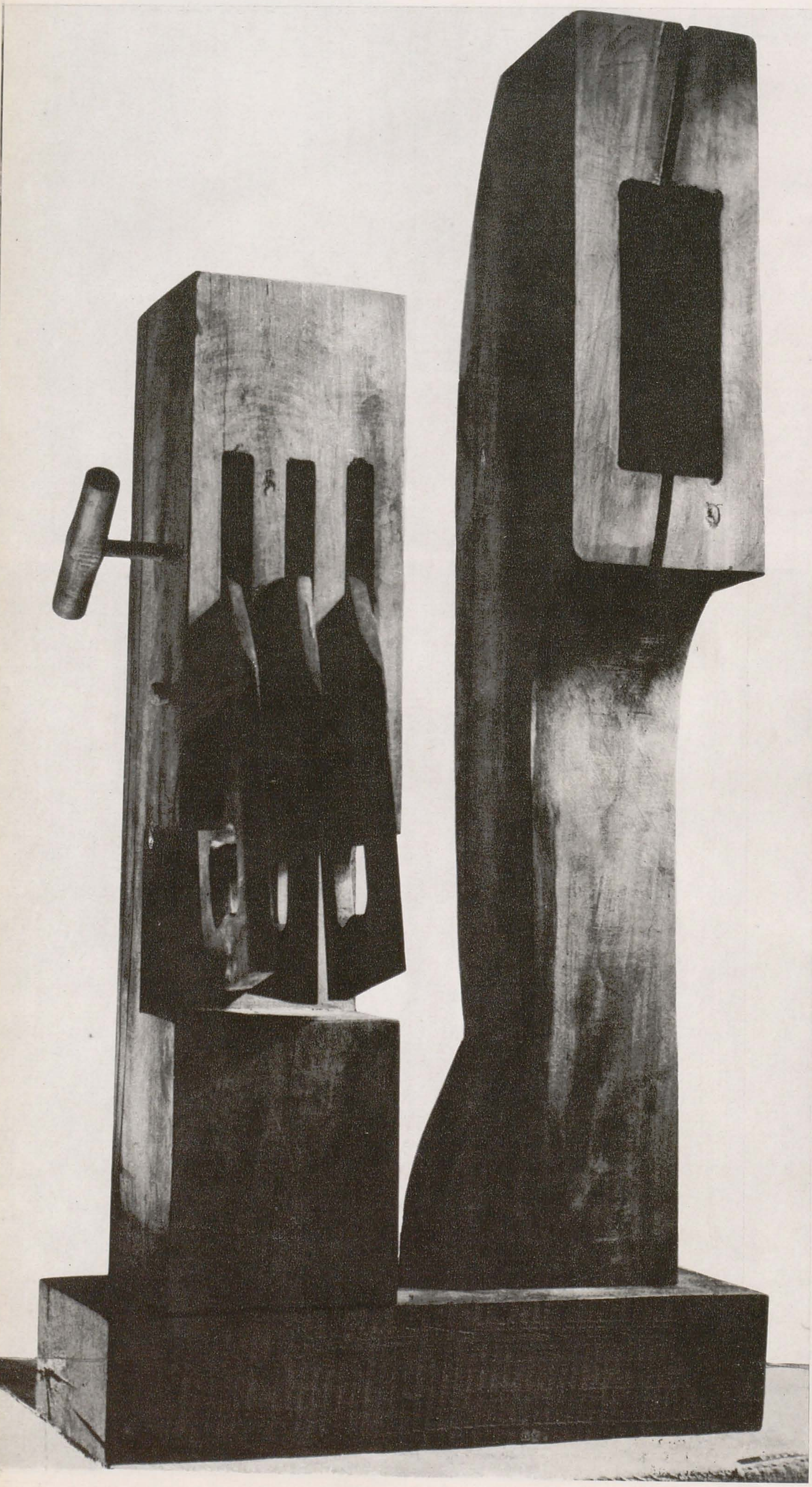
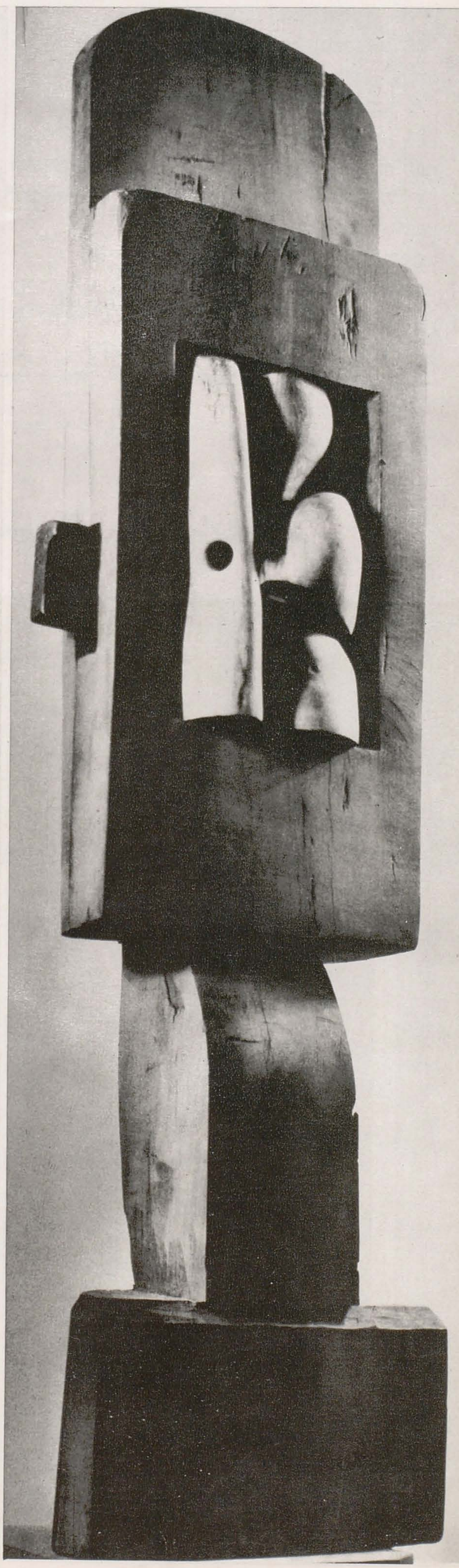
ATELIER

BALÁZS IMRE

Pictor. Născut la 26 octombrie 1931, la Satu Mare (județul Harghita).
Studii: urmează cursurile *Institutului de arte plastice « Ion Andreescu »* din Cluj (1951—1956).
Din 1960 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1963, 1964 — Gheorghieni, Miercurea Ciuc, Odorhei.
Participări la expoziții internaționale: 1963 — Havana.
Lucrări de artă monumental-decorativă: 1961 — *Muzica și dansul*, panouri sgrafitto în ciment, dim. 4,00 × 3,00, Covasna.

Primăvara (II) — ulei
Bărbatul și femeia (II), ulei
Bărbatul și femeia, ulei
Pe tronul de foc (din ciclul Doja), fragment, ulei

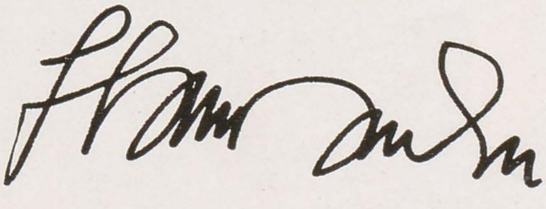
Nu îndrăznesc să spun
că pictorul poate transforma
prin arta sa viața.
A aspira însă, spre cuprinderea ei
în imagine,
aflînd acordul dintre viața sa interioară
și viața societății în mijlocul căreia trăiește,
constitue, cred,
demersul sincer al artistului. Pe
această cale,
materia moartă — vopseaua, culoarea —
se transformă în mesaj al vieții
comunicat cu aceeași
sinceritate
privitorului.

ATELIER

HORIA FLĂMÂNDU

Doresc să definesc un spațiu, un dialog perpetuu al naturii...

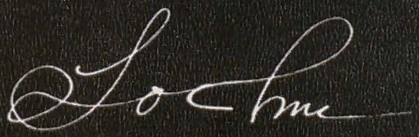


Sculptor. Născut la 23 mai 1941, la Alba-Iulia.
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1965).
Din 1964 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1971 — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1966 — Titograd; 1971 — Praga, Bratislava.
Lucrări de artă monumentală: 1966 — *Simion Bărnuțiu*, bust în piatră, Bocșa Română; 1969 — *Timotei Cipariu*, bust în piatră, Blaj.

Dialog, lemn
Insemn, lemn
Legendă, lemn

VASILE SOCOLIUC

Pentru mine, a desena înseamnă a smulge ceva din necunoscut, din lăuntric și a transpune în imagini. Întruchiparea acestui efort cere, în primul rînd, sinceritate. Însă nu-i nevoie numai de atît, ci și de o muncă continuă, în sprijinul creației. Altfel, clipele de inspirație, fără această trudă, vor fi din ce în ce mai rare !



Grafician. Născut la 7 august 1937, la Tișăuți (județul Suceava).
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1963).
Din 1963 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective; realizează numeroase afișe, coperte de carte, ilustrații, desene de presă etc.
Participări la expoziții internaționale: 1965 — Leipzig) I.B.A.); 1967 — Moscova; 1968 — Linz; 1970 — Moscova; 1971 — Leipzig (I.B.A.).

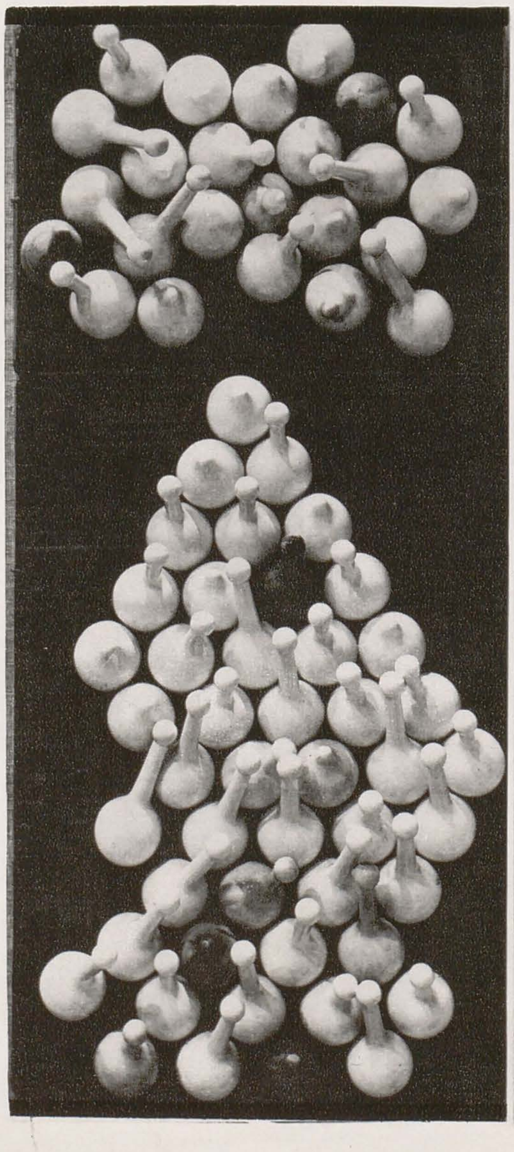
Xilogravură
Studiu, desen în tuș
Afiș, fragment

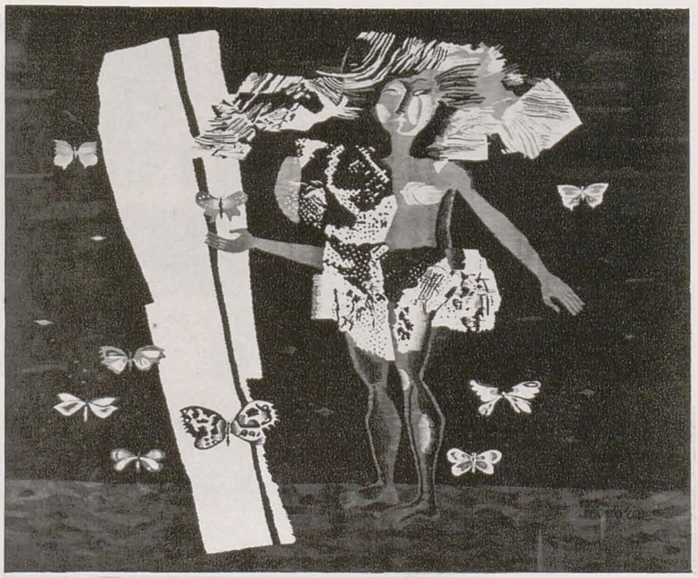
Reflecții
Reflecții
Reflecții
Reflecții
Reflecții
Reflecții

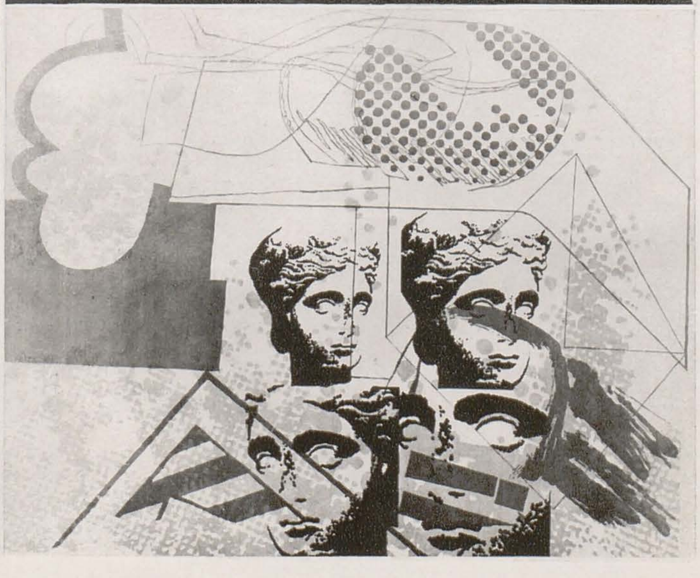
Arta, care este, după Mc Luhan, în esența ei *antienvironment*, *preluare negativată* a structurilor ambiente anterioare, ce relație își propune cu obiectul? Iată o întrebare-capcană, în perspectiva mult prea difuză care se întinde de la cubism și dada pînă la noul *realism* și *arta săracă*, aventură în care obiectul e confruntat cu logica unor conceptualizări diverse.
Oricum, capacitatea lui de semnificare a realității, efemeră sau absolută, rămîne intactă. Dintr-un reper într-o artă sufocată de acumulări și eșecuri, obiectul devine funcție, construind criterii prin irepudiabila lui prezență în însuși domeniul calității. Căci dacă foile acelea de ziar, decupate de Picasso și lipite pentru a salva obiectivitatea analiticii cubiste, rămîn indiscutabil semne plastice, cu o pură virtualitate estetică (fragmente dintr-un cod pictural), bulbul de sticlă al unui bec ars sau cablurile rupte din cine știe ce cofret dezafectat în acele *combine-paintings* ale lui Rauschenberg sînt realitatea însăși, e drept, puțin desfigurată în această luptă cu artistul. Dar cu semnul ambiguității pe față (deși ambiguitatea este a artistului care spune « acționez *între* artă și viață ») realitatea nu este mai puțin realitate. Căci condiția becului indică un cîștig de obiectivitate în ciuda hazardului și accidentului, printre semnificațiile cîmpului vizual. După ani de energie consumată în invențiile abstracționismului, obiectivul își asumă rezolvarea crizei, aureolat de optimismul unor noi resurse exprezive. Dialectica informației se sprijină într-un punct central pe realitatea globală a obiectului. Sensibilitatea artistică devine astfel o atitudine vis-à-vis de funcția socială a artei. Iată un criteriu mai eficace, măcar în cazul particular al unor expoziții, în care axiologia nu se mai referă strict la rezolvarea mecanică a formei. Artistul se raportează voluntar la implicațiile obiective chiar atunci cînd plătește, cel puțin pentru moment, cu un eșec. Pe parcursul unei evoluții, simptomul labilității face și mai explicită orientarea către salvarea prin obiect. Tapiseriile mai vechi ale Theodorei Moisescu Stendl (expoziție de grup, galeria Apollo, decembrie 1971) se zbat între calofilismul formal de tip Lurçat, supraevaluînd încărcătura reală a alegoriei. Dar alegoria nu este decît o metaforă brutalizată pentru a putea fi percepută, mai ales cînd din ea lipsește valoarea inițiatică și motivația participării (mitologia grațioasă a Damei cu licornul a avut indiscutabil ca revers trăirea simbolurilor într-o anumită montură culturală).
« Noaptea » sau « Grădina poetului » erau lucrări în care funcția abstractă de reprezentare *derealiza* obiectul (țesătură, urzeală de lînă, lucru material); criza formală era accentuată de motivele colectate, deducția fiind unica metodă de invenție. În evoluția genurilor, tapiseria păruse definitiv înlănțuită în rigoarea conservatoare a tradiției sale și — paradoxal — a fost ultima care s-a desprins de bidimensionalitatea peretelui. Cu Jagoda Buic și Magdalena Abakanowitz « lucrul » acesta, menit doar să încălzească peretele, a devenit din atribut, substantiv; o existență independentă, o « mașinărie de lînă » care produce emoții intervenind într-un spațiu.
Teodora Moisescu-Stendl descoperă conștiința « obiectului de lînă » cînd, asociindu-se cu Ion Stendl, proiectează tridimensional, în sensul structurii realității. *Nai*, *Tulnice*, *Orga mică*, *Trafor* nu sînt neapărat obiectele sever indicate de titlu (ambiguitatea unui *analogon* nu este însă depășită) dar dovedesc funcția depanatoare a obiectului. Obiectul palpabil, bine conturat semantic, scoate astfel invenția din procedura mecanică și rece a repetiției. Parțial, gravurile lui Ion Stendl (expoziție de grup, galeria Apollo, decembrie 1971) corespund aceleiași necesități de realitate brută, chiar dacă informația este prelucrată după o ordine estetică. Artistul pare interesat de imediat, în care scontează ce puțin o invenție de actualitate, dar evenimentul este surprins cu o optică neutră. Căci dacă pentru unii debarcarea pe lună înseamnă extinderea cunoașterii, dincolo de întîlnirea fortuită a unui proiect uman cu o perspectivă sociologică, pentru Ion Stendl, semnele acestei operații nu depășesc tradiția formală a unui nou motiv (Luna 3, Luna 6) ca și cum « scriitorul (în sensul *scriptor*) nu mai adresează mesaje ci doar scriitură » (M. Pleynet). O conștiință critică ar fi depășit scriitura, renunțînd la voluptățile paupere pe care traseele ei caligrafice nu le acoperă!
Desacralizarea naturii statice (concepută într-un punct limită de Andy Warhol) readuce pe un alt drum obiectul în centrul dezbaterii. Chiar cu valoare de semn într-o iconografie mai generală, el este capabil de tresăriri: umbra pe care o lasă în conștiință, insinuată ca orice umbră, profită încă de integritatea informației pe care o poartă cu sine. Demersul lui Ion Stendl este parțial, cît timp refuză recuperarea nemediată a realității.
Situarea lui Wilhelm Fabini (expoziție personală, galeria Galateea, decembrie 1971), include paradoxul tehnicii; artistul respinge servitutea designului, sau a planning-ului, creîndu-și alibiuri într-o tehnică experimentală. Legătura dintre ceramist și cuptor se pune astfel în alți termeni căci ceramistul, creator de obiecte utile, vrea să devină creator de tablouri. Indiferent de artificiul folosit. Obiectele sale (ca proiecte) se salvează de la banalitatea implicită a designului pentru că își oferă această tentantă suspendare a obiectului în starea de absolută unicitate, dar nu cu eclectismul de metode care intervine într-o formă « inspirată » adăugînd la locul cel mai previzibil gaura aceea exasperantă care o transformă într-un vas de flori. Fabini are nu obsesia tabloului, ci a iluziei păstrate într-un tablou. Pe o placă de lut, « un peisaj », în sensul cel mai propriu al genului: un cer care te absoarbe în albastrul lui, o cîmpie de ierburi verzi cu reflexe sticloase care acoperă adevărata identitate a culorilor; ele sînt pigmenți industriali semnificînd iarba prin mijlocirea focului. Iată sîmburele unei poetici, căci albastrul acela crud amintește de cerurile frumoase dar reci ca ghiața ale lui Magritte.
Condiția tehnică a experimentului lui Fabini (material comun perisabil, fîșii de burete de exemplu sugrumate cu sîrmă, absorbind în alveolele lor pigmenții și apoi arse) schimbă un raport tradițional. Eșantionul precar al realității ia locul lutului, continuînd lanțul duplicităților. Cînd construiește astfel o piramidă de mici papioane și o intitulează *Fluturi*, Fabini mizează nu numai pe ambiguitatea evocatoare a cuvîntului cît mai ales pe greutatea invizibilă a formei. Acele picături încremenite într-o scurgere de jos în sus, intitulate *portrete* creează din nou întrebarea: sînt portretele cuiva, ale unui quid abstract sau sînt înseși portretul materiei?

IULIAN MEREUȚĂ

WILHELM FABINI: Marea II
TEHODORA MOISESCU-STENDL: Noaptea, tapiserie
ION STENDL: Apollo din Tomis, gravură







Din colecțiile românești de artă

Luca Cambiaso (1527-1585): Bărbat răpind o femeie [redacted]
Col. George Oprescu

EXPOZIȚIA OMAGIALĂ

G. OPRESCU

ALBRECHT DÜRER, *Moartea fecioarei, gravură* ▶
FRANÇOIS MILLET, *gravură*

După omagiul adus lui George Oprescu de Institutul de istoria artei, de presă și de radio cu prilejul celor 90 de ani pe care i-ar fi împlinit, Biblioteca Academiei, la rîndul său, a ținut să-l onoreze pe unul dintre cei mai importanți donatori ai săi. Sînt expuse 49 de gravuri și desene, alese din bogatul Fond G. Oprescu — denumire sub care dorea să fie conservată donația sa, netopită în restul patrimoniului — alături de portretele unor prieteni apropiați ai profesorului, de cîteva scrisori primite de la corespondenți iluștri, precum și cărți și cataloage scrise de G. Oprescu, mărturie a constantei sale preocupări și competențe pentru grafică. *

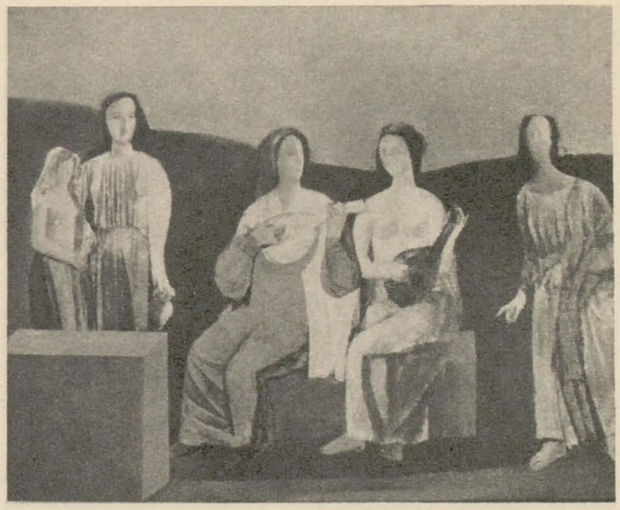
Neobosit muncitor, George Oprescu se odihnea aplecîndu-se asupra gravurilor și desenelor sale, colecționate cu rîvnă și pasiune de-a lungul unei bogate existențe. Astfel, aceste foi — unele dintre ele pluricentenare — trăiau, fiind adesea punctul de pornire al unor rodnice discuții. Dorința de a le comenta îl făcea pe însinguratul om de știință să adune, cu aceste prilejuri, elevii și colaboratorii în jurul său. Mai mult chiar decît pictura, grafica îi crea lui George Oprescu acea stare de spirit în care raporturile dintre profesor și elevi se strîngeau sub aripa amintirilor sau a istoriei depănate și judicios comentate. Într-atît de necesară îi era prezența acestui rafinat gen de opere de artă, încît gravuri și desene erau prezente, printre tablouri, pe pereții casei profesorului; de altfel, în actul prin care funda muzeul care-i poartă numele, în mod deliberat lucrări de grafică (*Portretul* de Picasso, *Florile* lui Luchian etc.) figurau la capitolul « tablouri ».

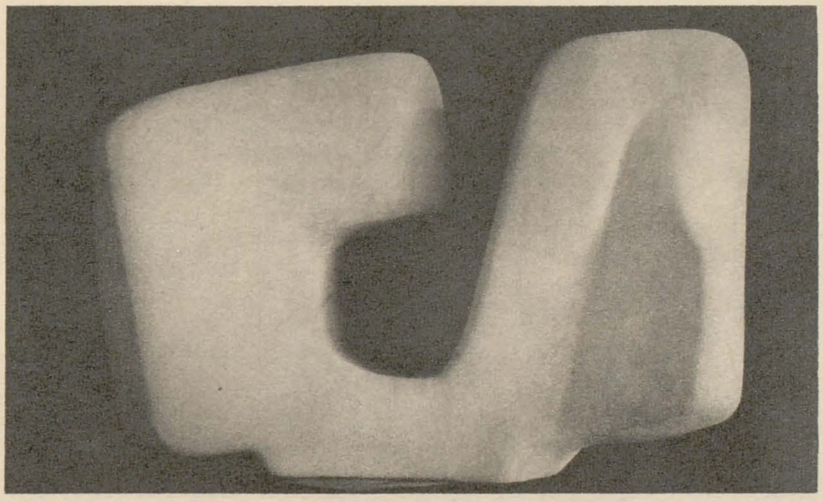
Expoziția, așa cum a fost concepută de organizatori, ne plimbă prin istoria graficii, oprindu-ne în fața unora dintre personalitățile cele mai de seamă, — de la Dürer la Picasso — prezentînd opere cu care orișice mare colecție s-ar mîndri. Este greu de spus care dintre piesele văzute ne-au reținut mai îndelung; poate Dürer, poate Baldung Grien, poate Callot, poate Rembrandt, Jan Lutma sau Piranesi, după cum, dintre desenatori, Guercino, Bandinelli, Delacroix, Signac sau Picasso, al cărui portret era cel mai mare motiv de mîndrie al profesorului în calitatea sa de colecționar. Scoaterea acestor opere din întunericul mapelor în care-și pierd căldura și valoarea stimulatoare, devenind numere de inventar, este omagiul cel mai frumos ce se putea aduce lui George Oprescu și, totodată, cel mai apropiat de spiritul său.

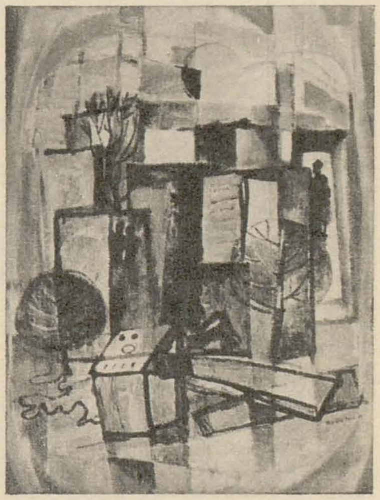
RADU IONESCU

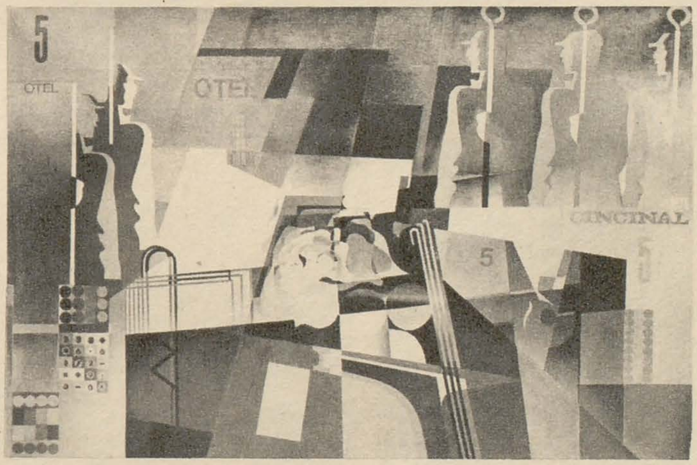
---

* Expoziția este însoțită de un catalog cu multe ilustrații, cu fișe bogate în datele furnizate de enciclopedii, tratate sau cataloage străine, dar și cu greșeli care l-ar fi iritat pe cel omagiat. Consemnăm, în trecăt, că Steriadi nu a murit în 1957, că numele corect al locului unde-și avea casa de odihnă Focillon este Maranville, că în Capitală există un Cabinet de stampe al Muzeului de artă unde se află peste 8500 de gravuri și desene din colecția Cantacuzino, că trimiterile bibliografice trebuie făcute conform normelor, deci în afara unor date care nu sînt publicate, și, în sfîrșit, alături de spectaculoasa biografie a gravurilor străine era absolut necesară și bibliografia desenelor, cel puțin a acelora care au fost publicate chiar de donator.









1. SZERVATIUS JENÖ: *Baladă, lemn (Cluj)*

2. NICOLAE MANIU: *Oamenii ogorului, ulei (Cluj)*

3. ANDONIS PAPADOPOULOS: *Cîntec, ulei (Cluj)*

4. GAVRIL ŞEDRAN: *Zbor, piatră (Tg. Mureş)*

5. TÖRÖK PÁL: *După inundaţie, ulei (Tg. Mureş)*

6. GHEORGHE RADU: *Ţărancă bănţeană, desen în tuş (Braşov)*

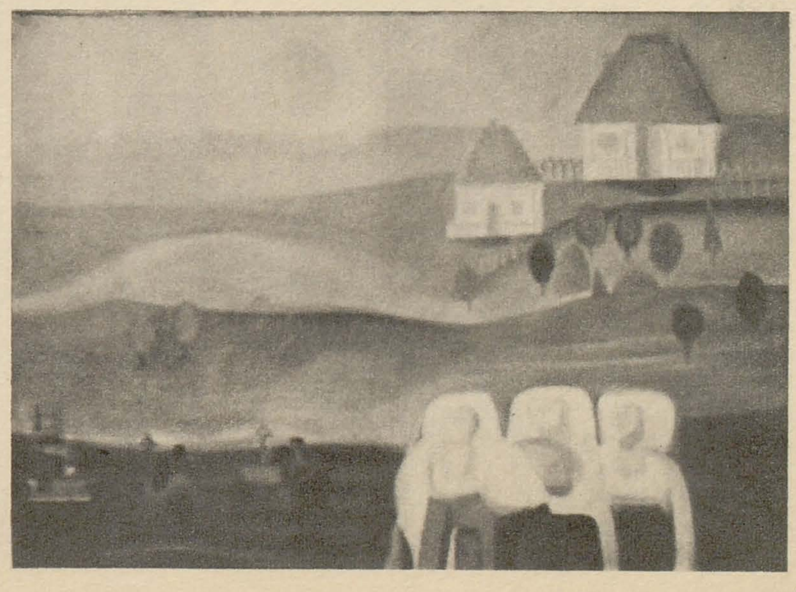
7. EFTIMIE MODÎLCĂ: *Incandescenţa oţelului, ulei (Braşov)*

8. ILIE BOCA: *Meditaţie, ulei (Bacău)*

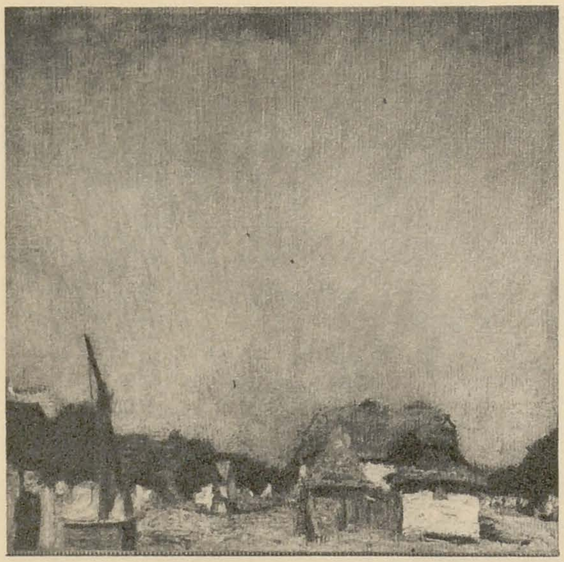
9. PETRU PETRESCU: *Autumnală, ulei (Piatra Neamţ)*

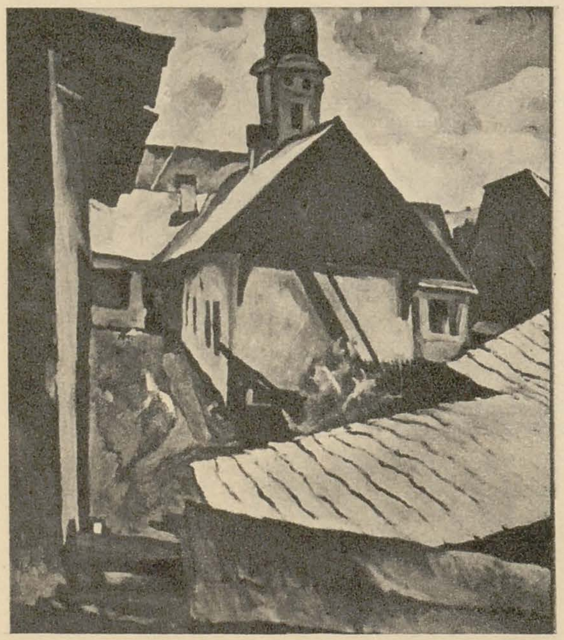
SALOANE '71

În lunile decembrie 1971 — ianuarie 1972 filialele şi cenaclele Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România au organizat în întreaga ţară tradiţionalele saloane şi expoziţii judeţene de pictură, sculptură şi artă decorativă. Asemenea manifestări reprezentînd selectiv activitatea de atelier a artiştilor plastici locali au avut loc la Bacău, Braşov, Cluj, Constanţa, Craiova (expoziţia interjudeţeană Craiova-Petroşani-Deva), Galaţi Lugoj, Miercurea-Ciuc, Oradea, Piatra Neamţ (expoziţia a fost deschisă în sala de festivităţi a Combinatului de îngrăşăminte azotoase Piatra Neamţ), Piteşti, Ploieşti, Sf. Gheorghe, Suceava, Tîrgu-Mureş.



Prezențe artistice la Baia-Mare 1896—1971





Aniversarea a 75 de ani de la înființarea școlii libere de pictură de la Baia Mare a fost comemorată printr-o amplă expoziție și o sesiune de comunicări, ambele acțiuni fiind grupate sub titlul « *Prezențe artistice la Baia-Mare* ».

Întemeierea — în 1896, de către Simion Hollosy-Corbul — coloniei de pictură de la Baia-Mare a deschis drumul unei picturalități, specific plein-air-iste și funciar opusă șabloanelor academiste. Dacă adăugăm și orientarea marcată spre subiecte cu coloratură socială, găsim astfel o unitate de concepție și nu de stil, deoarece chiar în expoziția omagială de la Baia-Mare, fatalmente incompletă, pot fi urmărite elemente naturaliste, secessioniste și ale unui impresionism tardiv, componentele viziunii eclectice ale inițiatorilor (Simion Corbul-Hollosy, Ferenczy Károly, Thorma Jànos, Réti Istvan) coloniei.

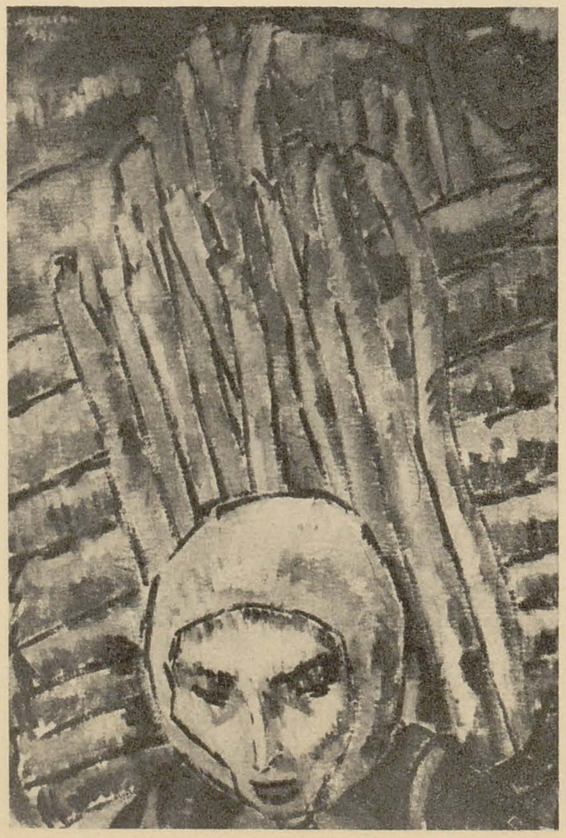
Simion Corbul-Hollosy își va aminti peste 20 de ani de la întemeiere: « Ne-am adunat aici exclusiv ca stînd și lucrînd în fața naturii să ne fim de ajutor ». Dacă aceasta era starea de spirit la început, de prin 1906, fidelitatea severă față de natură începe să fie tulburată de tinerii care se întorc de la Paris (unii dintre aceștia adepți ai lui Matisse). Astfel Czobél Béla, Boromisza Tibor, Alexandru Ziffer și Pelrott Csaba Vilmos vădesc apropierea de postimpresionism și fauvism, de o gîndire constructivă a suprafeței picturale.

Importanța încă insuficient evidențiată a coloniei libere de pictură de la Baia Mare în viața artistică românească este marcată în recenta expoziție prin lucrări care atestă frecventarea acestui centru de prestigiu de către artiști ca Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Aurel Ciupe, Tasso Marchini, Romul Ladea, Jenö Servatiusz, M. H. Maxy, Octav Angheluță, Petru Abrudan, Eugen Pascu etc., elevi ai școlilor de Belle-arte, veniți să beneficieze de corecturile lui Thorma și Réti. Un alt aspect bine ilustrat de expunere este activitatea grupării legată direct de mișcarea muncitorească băimăreană (Iosif Klein, Martin Katz, Geza Vida, Vasile Kazar, Oliver Pittner, Lidia Agricola și alții), aflată sub îndrumarea artistică a maestrului Ziffer. Acestei succesiuni istorice organizatorii i-au integrat și expoziția județeană de artă plastică, stabilindu-se astfel o panoramă aproximativă a mișcării plastice băimărene.

Capitolul ce s-ar putea numi « omagiul prezentului » se constituie astfel, în această expoziție, din lucrările semnate de pictorii Nicolae Apostol, Ilie Cămărășan, Traian Hrișcă, Iosif Balla, sculptorul Gavril Törös, graficienii Walter Friedrich și Andrei Szanto, iar nostalgia vechii colonii e readusă de prezența (postumă) a tablourilor lui Andrei Micola și de Antonia Csikos Krizsán, ultima reprezentantă a generației imediat următoare întemeierii.

GHEORGHE VIDA

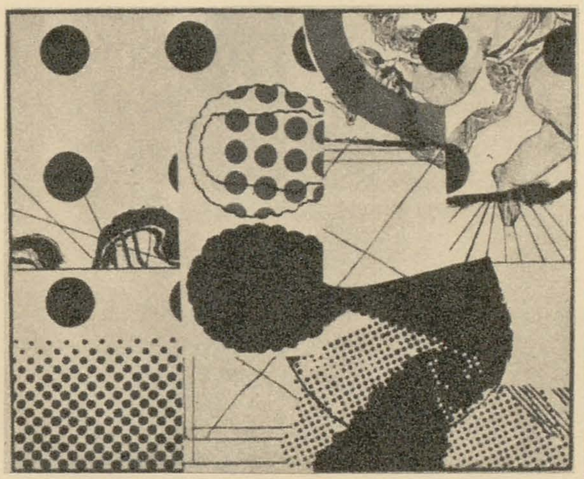
SIMION HOLLOSY-CORBUL: Marginea satului, ulei; A. ZIFFER: Case din Baia Mare, ulei; PETRU ABRUDAN: Vreascuri, ulei; IOAN KRIZSÁN: Peisaj de iarnă, ulei



SIMEZE SIMEZE SIMEZE SIMEZE

THEODORA MOISESCU STENDL

Apollo. Decembrie. A treia expoziţie personală cu 9 tapiserii.

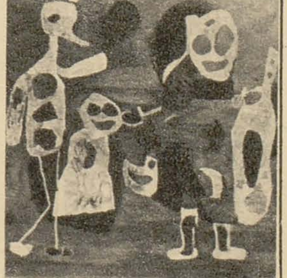


ION STENDL

Apollo. Decembrie. A patra expoziţie personală, cu 10 gravuri.

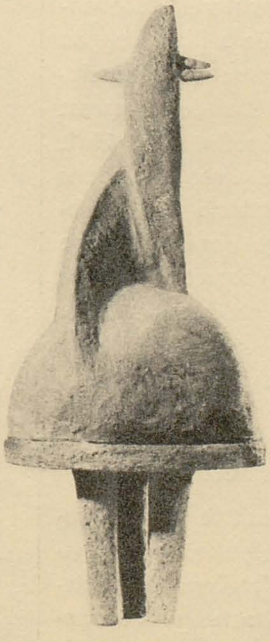
VASILE DOBRIAN

Teatrul de Comedie. Ianuarie-februarie. A paisprezecea expoziţie personală cu 11 lucrări de pictură.



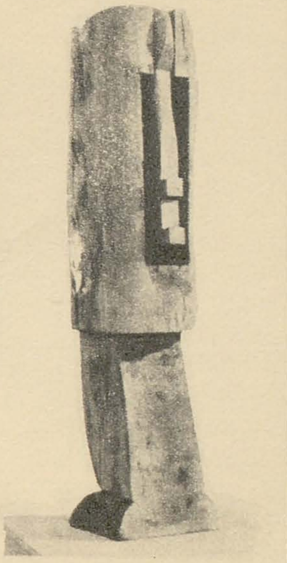
PAVEL CODIŢĂ

Orizont. Decembrie-ianuarie. A treia expoziţie personală cu picturi, desene şi 6 tapiserii.



ALEXANDRA GHEORGHE

Amfora. Ianuarie. A doua expoziţie personală cu 15 lucrări din ceramică.



HORIA FLĂMÂNDU

Apollo. Decembrie. Prima expoziţie personală cu 10 sculpturi în lemn.

RADU AFTENIE

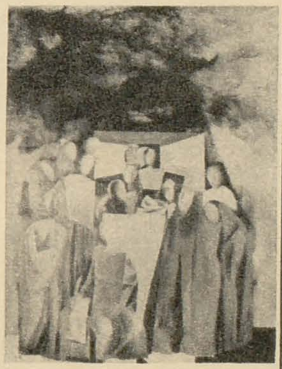
Simeza. Decembrie-ianuarie. A doua expoziţie personală cu 13 sculpturi şi 30 desene.

NADIA POPOVICI

Galateea. Ianuarie. A treia expoziţie personală cu 25 picturi.

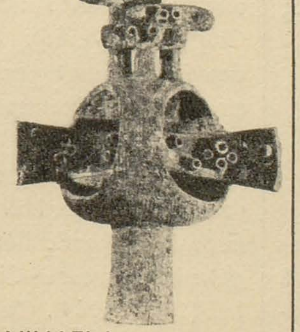
NICOLAE HILOHI

Simeza. Ianuarie. Prima expoziţie personală cu 27 gravuri şi 20 desene.



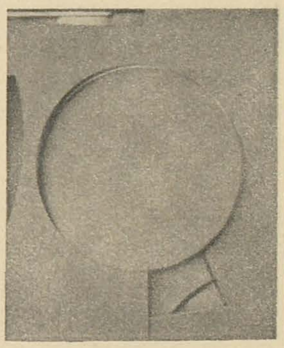
ANDONIS PAPADOPOULOS

Apollo. Ianuarie. A doua expoziţie personală cu 10 picturi.



MIHAELA ŞTEFĂNESCU

Apollo. Ianuarie. A treia expoziţie personală cu 6 lucrări din ceramică.



VICTOR CIATO

Apollo. Ianuarie. A. treia expoziţie personală cu 5 obiecte.

THEODOR BOTIŞ

Apollo. Ianuarie. A cincea expoziţie personală cu 9 picturi.

TIA PELTZ

Simeza. Ianuarie. A şasea expoziţie personală cu 46 gravuri şi 16 desene.

DANS CE NUMÉRO:

La revue «Arta» présente *dans ce numéro les artistes roumains contemporains*:

ION VLASIU
(par Ion Frunzetti) p. 16

sculpteur et écrivain, né le 6 mai 1908 à Lechința, département de Cluj. Études à l'Académie des Beaux-Arts de Cluj. Il expose depuis 1932 aux Salons Officiels ainsi qu'à de nombreuses expositions collectives et de groupe organisées en Roumanie et à l'étranger. Expositions particulières: Bucarest (1932, 1933, 1957, 1967), Cluj (1933, 1934, 1935), Paris (1938). Il obtient le Prix « Astra » pour la sculpture (1939), le Prix « Simu » (1943) et le Prix du Comité d'État pour la Culture et les Arts (1971). En 1964 il reçoit le titre d'Artiste Émérite.
Attiré par la littérature il publie plusieurs volumes: *J'ai quitté le village (Am plecat din sat*, 1938); qui reçoit le Prix de l'Académie Roumaine en 1939; *Histoire de fantômes (Poveste cu năluci*, 1941); *Souvenirs (Amintiri*, 1942); *En route vers les hommes (Drum spre oameni*, 1962); *Dans l'espace et dans le temps (În spațiu și timp*, 2 vol. 1970—1971). Il collabore aux périodiques littéraires et artistiques de Roumanie.

BARBU NIȚESCU
(par Anca Arghir) p. 21

peintre, artiste graphique et décorateur, né le 3 décembre à Bucarest. Études à l'Institut pédagogique de Bucarest avec le professeur Ion Sălișteanu. Il participe depuis 1965 aux Expositions d'État, à des expositions de groupe ainsi qu'à des expositions internationales et d'art roumain organisées à l'étranger: Frankfurt am Main (1966), Varsovie (1967), Munich, Sofia (1968) Szczecin, Varsovie, Beyruth, Torino, Ludenscheid (1969), Milano (1970). Expositions particulières: Bucarest (1965, 1967) et Szczecin (1970). Il a réalisé le film d'animation « Le soleil blessé (1965).

BENCSIK IANOȘ
p. 26

artiste graphique, né le 2 janvier 1945, à Budapest.
Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest avec le professeur Eugen Popa. Il débute en 1964. Il participe aux expositions d'état et à des expositions de groupe organisées en Roumanie. Expositions particulières à Tîrgu-Mureș (1965), Sf. Gheorghe (1965) et Bucarest (1971).

BALASZ IMRE
p. 28

peintre, né le 26 octobre 1931 à Satu Mare, département Harghita. Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1951—1956). Prend part depuis 1960 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives.
Il participe à l'exposition internationale de La Havane.
Expositions particulières à Gheorghieni, Miercurea-Ciuc, Odorhei (1963—1964). Outre son œuvre de peintre il a exécuté des décorations murales: *La musique et la danse* — graffites (Covasna).

HORIA FLĂMÎNDU
p. 30

sculpteur, né le 23 mai 1941 à Alba Iulia.
Études à l'Institut d'art plastique « N. Grigorescu » de Bucarest. Depuis 1964 il prend part aux expositions d'état, participe à plusieurs expositions de groupe ainsi aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Titograd (1966), Prague, Bratislava (1971).
Exposition particulière en 1971 à Bucarest.

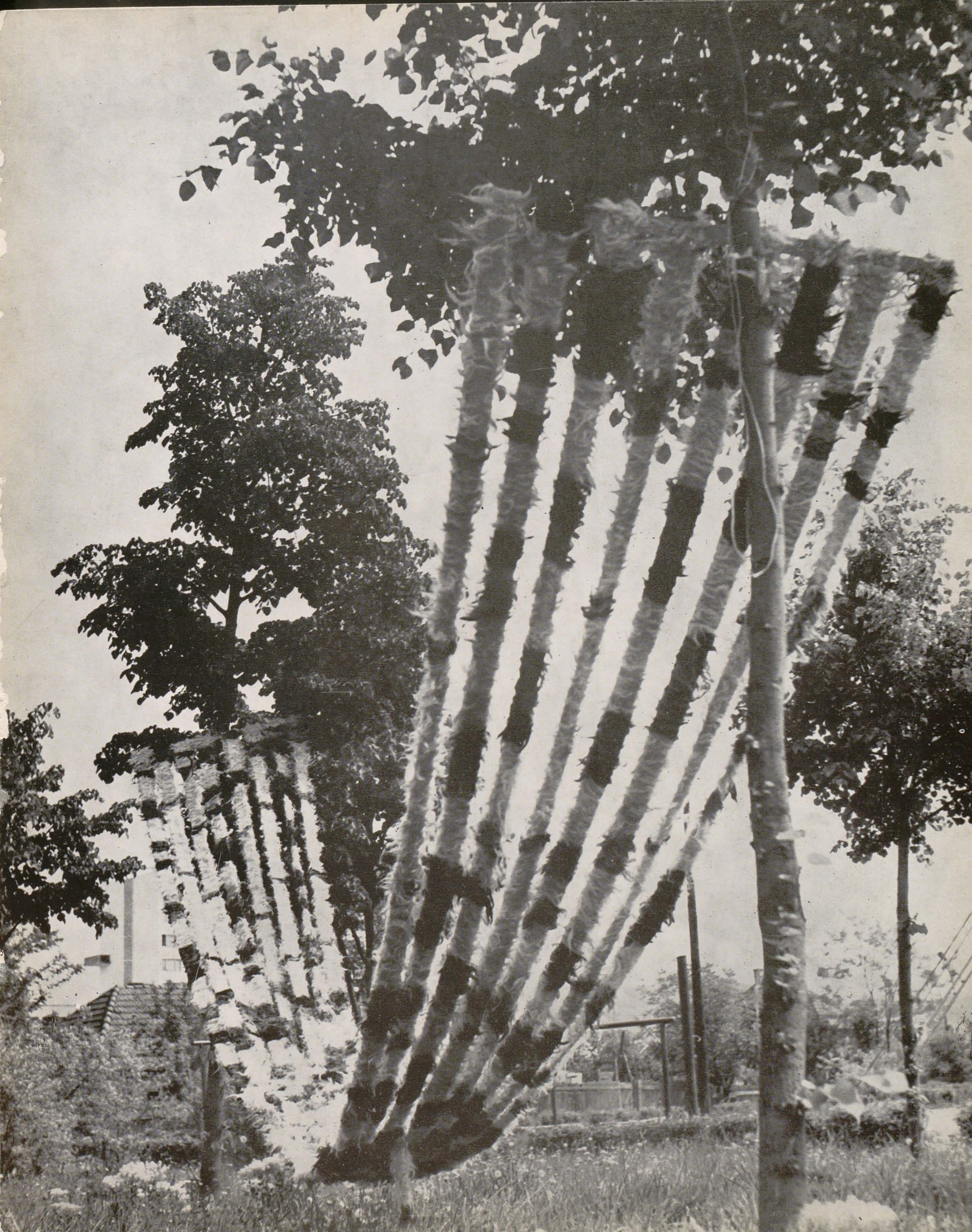
ARTICLES À SIGNALER

UNE EXPÉRIENCE D'ÉDUCATION PAR LA SYMPATHIE
par Ion Sălișteanu) p. 5

L'article est consacré à la rencontre organisée à l'occasion du Salon de peinture et de sculpture de la ville de Bucarest ouvert à la Salle Dalles en 1971. Le programme des discussions entre Ion Sălișteanu et le public a été conçu dans le but de raffermir le contact entre le public et la production artistique.

DU TEMPS ET DU MOUVEMENT
(par le prof Titus Mocanu) p. 19

L'auteur poursuit le cycle d'études intitulé « Synthèses et analogies » avec l'analyse de la dialectique des facteurs « temps-mouvement » dans l'art contemporain, envisagée d'un point de vue qui allie à la recherche historique la recherche morphologique.



ROMANOEXPORT

BUCHAREST ROMANIA

Decorative fabrics from artificial silk and mixed
Fabrics of cotton mixed with polyester fibres
Fabrics of cotton mixed with polinosic fibres
Varied assortments of blankets, made of wool, synthetic fibres, cellulose fibres